Above I

PRESENTED TO THE 4059..7

Public Library of the City of Boston

SICUT PATRIBUS SIT DEUS NOBIS

BOSTONIA

CONDITA A.D.

1630.

CIVIBUS REGIMINE DONATA A.D. 1822.

By Joshua Bates, Esq

Received Sept. 15. 1859 No. 31275

VOGLER'S

Tonschule,

Tonwissenschaft

und

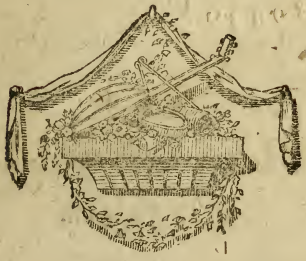
Tonsezkunst.

Nebst Beyspielen.

Preis f. 5„30 kr.

Offenbach a/m, bey Joh: André.

Kuhrpfälzische Tonschule.



Auf Kosten des Verfassers.

Mannheim,
in Commission bei Herrn C. F. Schwan, kuhrfürstl. Hofbuchhändler, und bei Herrn M. Götz, kuhrfürstl. Hof-Musikstecher.

1778

Das
PRIVILEGIUM
wird folgen.

Generale

An alle Ministerien in den drei Hauptstädten und sämtliche untergeordnete Klassen.

Abseiten

des kuhrpfälzischen reformirten Kirchenraths.

Das andächtige Gesang in den Kirchen war schon lange Zeit unser sorgfältigstes Augenmerk. Da nun eines kuhrpfälzischen geistlichen Rathes, Hofkapellmeisters und öffentlichen Tonlehrers in Mannheim, Herrn Voglers, künftig folgendes Handbuch für die Tonkunst: die kuhrpfälzische Tonschul, wegen seiner tiefen Theorie und deutlichen Praktick einzig und allein im Stande ist, die so sehnlichst gewünschte Auferbauung beim Dienste Gottes zu erzielen: so wird es Inspektorn jeder Klasse hiemit bekannt gemacht mit der nachdrücklichsten Aeusserung, daß hinführo man Kirchenraths wegen, in Beförderung bei den schon wirklichen Schuldienern und Organisten und in Annahm bei allen Schulkandidaten vorzüglich die in dem musikalischen Schulbuche enthaltene Wissenschaft zum Hauptstoffe der Prüfung wählen werde, welches jeder Inspektor seiner Klasse zu wissen thun solle. Heidelberg den 3ten Februarii 1778.

Kuhrpfalz Kirchenrath.

Generale

An alle Ministerien in den drei Hauptstädten und sämtliche untergeordnete Klassen.

Abseiten

des kuhrpfälz. evang. luther. Konsistoriums.

Des kuhrpfälzischen geistlichen Rathes, Hofkapellmeisters und öffentlichen Tonlehrers in Mannheim, Herrn Voglers, tiefe sowohl theoretische als praktische Kenntnisse in der Tonkunst sind viel zu bekannt, als daß das kuhrfürstl. Konsistorium vermög seinem Plane durch eine allgemein einzuführende Lehrmethode die Verbesserung des Kirchengesanges zu erreichen noch zweifeln mögte.

Es wird daher allen evangelisch-lutherischen Organisten, Schulmeistern und Schulkandidaten die kuhrpfälzische Tonschul zur Anschaffung und Befolgung mit dem Anhang nachdrücklichst anempfohlen, daß diejenige Schulmeister oder Schulkandidaten, so das Lehrbuch eigenthümlich haben, oder die Gemeinden, welche solches aus eigenen oder den Mitteln der Kirche zum besten der Jugend für die Schule anschaffen wollen, hieher mit Bemerkung des Schulmeisters und Gemeinde Namen, vermittels des gesetzten Inspektors ihren Bericht zu erstatten haben. Heidelberg den 5ten Februarii 1778.

Kuhrpfälz. evang. luther. Konsistorium.

Vorrede.

Allgemeine Lehrsäze, wovon kein thätiger und ſtäter Bezug auf alle untergeordnete Fälle beſtimmt werden kann, ſind dunkel.

Der Zögling wird glauben, Heldenthaten auszuüben, wenn er ſich in ſteile Abwege verirrt.

Beſondere Beiſpiel, die nicht vermittels einer dichten Kette von Folgerungen an eine unumſtößliche Grundveſte anſchlieſen, ſind unnüz.

Der Schüler wird mit wankendem Schritte gehorchen, und ſtraucheln, wenn er im Gelaiſe wandert.

Alſo:

Lehrſäz ohne Beiſpiel ſind dunkel;
Beiſpiel ohne Lehrſäz ſind unnüz.

Das iſt:

Theorie ohne Praktik iſt verwirrt;
Praktik ohne Theorie unzulänglich.

Schriftſteller der erſten Gattung richteten bisher ungeheure Colonaden von Zahlen auf. Sollten ſie aber die Wirkung ihres Luftgebäudes auf einem Tonwerkzeuge vernehmen laſſen: ſo war ihr Meiſel ſtumpf.

Tonſezer der zweiten Gattung erfuhren mit den neumodiſchen Hutſchneidern gleiches Schickſal. Gerieth es ihnen zufälliger Weiſe einen Schnitt zu finden, der den Umſtänden, der Zeit, und der Lage wohl angemeſſen war: dann wurde der Geſangdichter in die Sphäre erhoben.

Bei

Bei gegenwärtigem Glücks-Hafen von Tonschriftstellern, wo auf einen Treffer hundert Fehler fallen, hätte ich meine Lebenszeit blos den häufigen Amtsarbeiten, die mir nicht weniger vergnüglich als jene Lieblingsunterhaltungen mit dem Claviere und der Orgel sind, wiedmen sollen, ohne jemals einen Augenblick auf Lehrbücher zu verschwenden.

Da aber, nebst dem höchsten Schuz, den Seine kuhrfürstliche Durleucht unser gnädigster Herr meinem Vorlesbuche und meiner neuerrichteten Tonschule mildest angedeihen liesen, auch Kraft einer preiswürdigsten einhelligen Genehmigung und Verordnung der hohen Regierung, des hochlöblichen reformirten Kirchenrathes, und hochlöblichen evangelisch-lutherischen Konsistorium allen Schulmeistern in der Pfalz ohne einige Ausnahm meine Vorschrift in der Tonkunst zur unverweigerlichen Befolgung nachdrücklichst ist anbefohlen worden: so muste ich gegenwärtiges Schulbuch dem Drucke übergeben.

Daß die Gewinnsucht es nicht veranlaßt habe, wird der kostspielige Aufwand und der geringe Preis zur Gnüge erweisen.

Um einen allgemeinen Nuzen zu erzielen, hab ich es so leicht für Anfänger, als bündig für Nachforscher abgefaßet. Man wird weder dem Vortrage es zu Last legen, daß Säze wiederholt sind, noch der Ordnung, wenn Folgerungen festgesezt werden, eh die Beweise erscheinen; denn in einem Werke, das von mathematischen Gründen bis auf die kleinste Aufgaben für Kinder schliest, musten jeder Schule überzeugende Ursachen, und jedem Schüler die erforderlichen Beispiel angewiesen werden.

Eingeschlichene Druckfehler.

Begleitungs-Kunst.

89 Seite lezte Zeile f. 1. lies f. 5.

Tonwissenschaft und Tonsezkunst.

10	Seite	12	Zeile	17. §. natürliche lies einfache.
11	—	16	—	verhält seze bei sich.
12	—	13, 14	—	Saite lies Seite.
—	—	14	—	91. lies 81.
13	—	9	—	ces zu d lies des zu d.
18	—	15	—	zum D die Neunte lies Fünfte.
22	—	4	—	gekünstelten lies künstlichen.
30	—	lezte	—	statt Dritte lies Siebente.
34	—	5	—	Dritte, soll ausgelassen sein.
36	—	11	—	statt C, C, C; lies C, G, C.
47	—	4	—	9. lies 7.
51	—	7	—	Vier ist überflüßig.
55	—	4	—	34. §. lies 35. §.
57	—	11	—	Vom F, welches ein b hat, lies Vom C, welches kein b noch Kreuz hat.
64	—	lezte	—	C, F, lies G, F.
78	—	1	—	ins harte A lies harte H.

86 Seite VIII Fach 5 Säule lies A statt Ces.
— XIII — 11 — lies Ges statt Fes.
119 — 42. §. Die Siebente seze bei fig. 7. i)
127 — 11 Zeile N. 2. ist unnöthig.
140 — Die fünfte Zeil von unten herauf, statt zweiten lies siebenten.
149 — 3 Zeile seze bei Tab. XXII. f. 2. f. 3.

NB. Bei der Arie und Singleiter stehen mit dem Baß die Hauptklänge in einer Zeile: sie sind mehrentheils durch lange Noten und unterwärts gerichtete Strichen hinlänglich unterschieden. Statt daß die im ersten Buche pag. 56. angemerkte sechste Zeile beigefügt würde.

Inhalt des Buches.

Erster Theil.

Tonkunst	1	Seite
Clavierschule	13	—
Stimmbildungskunst	30	—
Singschule	52	—
Begleitungskunst	65	—

Zweiter Theil.

Tonwissenschaft	1	Seite
Tonsezkunst	35	—
Nuzbarkeit des Tonmases	87	—
Gebrauch der Harmonie	137	—
Tonlehre	185	—

Tonkunst.

1. §.

Die Kunst vermittels der Töne das Ohr zu ergötzen, und das Herz zu rühren, wird die Kunst der Töne oder Tonkunst genannt.

2. §. Wenn Töne stufenweis in eine Ordnung zusammengebracht werden: so entstehet eine Tonleiter.

3. §. Die Stufen dieser Leiter wurden vor Alters mit den ersten Buchstaben des Alphabeths angedeutet, und hiesen:

a b c d e f g

Für gegenwärtigen zweiten Ton bedienen sich die Italiener der Benennung b fa, um den Abstand eines halben Tones; b mi, um den Abstand eines ganzen Tones vom vorhergehenden a auszudrücken; wir Deutsche gebrauchen im ersten Falle den Namen b ohne Zusaz; im zweiten den achten Buchstaben h.

4. §. Diese Ordnung ist aber nicht die vollkommenste; denn die drei fürnehmsten Töne A D und E bekommen hierin weiche und kleine Dritten c f g.

Deswegen wird sie die weiche Tonart genannt.

5. §. Heut zu Tage fängt man vom c an:

c d e f g a h.

Denn

Denn die drei fürnehmsten Töne C F G
fodern in einer harmonischen Leiter
ihre harte und große Dritten: e a h.

Dieß ist der Ursprung der harten Tonart.

6. §. Will man aus einem andern Tone als dem harten C und weichen A spielen: so muß erst die Leiter desselben gegen diese zwei abgeglichen werden. Z. B. C kann von A eben so wenig die grose Dritte sein, als E von C die kleine.

7. §. Hiezu werden zwei Zeichen gebraucht. Das Kreuz, welches die folgende Not um einen halben Ton erhöhet; das b, welches dieselbe um so viel erniedriget.

Ersteres fügt in der Benennung ein is: letzteres ein es bei.

cis, dis, eis, fis, gis, ais, his,
ces, des, es, fes, ges

as und b sind ausgenommen. Der Auflöser hebt die Geltung des Erhöhungs- und Erniedrigungs-Zeichen auf.

8. §. Durch diesen Zusatz entsteht eine vermischte Tonleiter, die dem Namen nach 21 Töne, in Ansehung der Tasten aber auf dem Claviere nur 12 begreift.

his	c	cis / des	d	dis / es	e	fes	eis	f	fis / ges	g	gis / as	a	ais / b	h	ces

9. §. Hieraus folgt, daß die Töne, welche einmal durch ein Kreuz das anderemal durch ein b z. B. {cis, des} hergeleitet werden, eine Mäsigung im Stimmen (Temperatur) bedarfen.

Da das nemliche e nicht einmal zum A als die Fünfte, und zum C als die grosse Dritte beidemal richtig stimmen kann.

§. 10.

10. §. Von gegenwärtiger Lage der vermischten Tonleiter entspringen

ganze	und halbe Töne
wie a zu h.	wie a zu b.

11. §. Zwölf Töne sind in der vermischten Tonleiter; jeder Ton kann die harte oder weiche Art annehmen: folglich sind 24 Tonarten.

Der Zuwachs der Kreuze geschieht bei den Tönen, die Fünften-Weiße in die Höhe steigen; und der Zuwachs der den bei jenen, die Fünften-Weiße in die Tiefe fallen:

Z. B. Fis, Cis, Gis | B, Es, As: Diese Ordnung findet auch bei den Kreuzen und den unter sich selbsten statt; denn das erste ist fis, das zweite cis, das dritte gis: das erste b ist b, das zweite es, das dritte as u. s. w.

12 §. In fünf Linien und vier Zwischenräumen können nur neun Töne begriffen werden.

Um mehrere Töne zu schreiben, haben wir verschiedene Schlüssel nöthig, damit die nemliche Note, die in einem Schlüssel einen hohen Ton anzeigt, in einem andern Schlüssel einen tiefern andeute.

13. §. So entspringen auch auf dem Claviere mehrere Abtheilungen, worin die zwölf Töne enthalten sind.

Sie werden durchgehends zu fünf gerechnet.

Die übermäßige				Die grose							
F	G	A	H	C	D	E	F	G	A	H	

die kleine							die mit einem						
c	d	e	f	g	a	h	c	d	e	f	g	a	h

mit zwei							mit drei Strichen			
c	d	e	f	g	a	h	c	d	e	f

14. §. Der Schlüsseln sind acht.

Zweier-

Zweierlei Violin- zweierlei Diskant- zweierlei Baß- Alt- und Tenor Schlüssel. (T. II. F. 1)

15. Halbdiskant- Halbbaß- und Französischer Violin-Schlüssel sind nicht mehr in der Uebung.

Würden auch noch der gewöhnliche Diskant- und Tenor-Schlüssel ausgemustert: so hörten alle Verwirrungen auf.

Undeutlich war es ehemals, wenn in einer Clavierſonate alle mögliche Schlüssel eingezwungen wurden.

Ueberflüßig ist es, daß der Diskant- und Tenor-Schlüssel zu den Arien gebraucht werden, da die Diskant-Arien sehr selten unter das d, die Tenor-Arien niemal unter das e fallen, aber die Diskant-Arien immer über das g und die Tenor-Arien immer über das f steigen. f. 2)

Dem Umfange beider Singstimmen gemäser zu handeln, sollten dem Diskant auch der Violin-Schlüssel und dem Tenor auch der Alt-Schlüssel angemessen werden. f. 3.)

16. §. Der Choral hätte eigentlich nur einen Schlüssel nöthig, und hier könnte mit Recht der Diskant- oder Tenor-Schlüssel beibehalten werden.

17. §. Ob nun diese bisher gefundenen Töne lang oder kurz anhalten sollen, bestimmt das Zeitmas eine gewisse Dauer.

Diese wird einzeln Tönen unter sich als Noten; (T. II. f. 4.) mehreren Noten als Theilen des Ganzen d. i. Schlägen, und dem Ganzen in Ansehung der langsamen oder geschwinden Bewegung als Tempo vorgeschrieben.

Eine Not von zwei Schlägen kömt sehr selten vor, und die Note von 4 Schlägen ist nicht mehr üblich, wohl aber ihre Pause.

Was

Was an Noten einem oder mehreren Schlägen abgeht, muß die Pause ersezen: deswegen steht jede Pause neben der Note, deren Stelle sie vertrit.

Will man noch mehreren Schlägen das Stillschweigen vorschreiben: so werden soviel Pausen von 4. Schlägen gehäuffet, und vielleicht auch noch geringere beigesetzt, bis die Zahl erfüllt ist.

Ein Punkt gilt halb soviel, als die vorhergehende Not.

18. §. Die Takte sind zweierlei; grade und ungrade. k. 5.)

Der neun Achtels Takt verhält sich zum drei Viertels Takt, wie der sechs-Achtels zum zwei Viertels- und der zwölf-Achtels zum ganzen Takt, d. i. die Länge des Schlages ist gleich, nur daß im neun- sechs- und zwölf-Achtels Takte drei Achtel zu jeglichem Viertel gerechnet werden, statt, daß sonsten nur zwei hierauf gehen.

Auſſer dieſen Schlägen, wenn ſolche kurze Achtel oder auch Sechzehntel u. d. vorkommen: ſo nennt man ſie Triolen.

Man betrachte deswegen nur jenen ganzen Takt und ſeine Noten gegen den $\frac{4}{4}$ Takt, in deſſen Zeile er ſteht.

Der ſechs Viertels Takt $\frac{6}{4}$ iſt nicht mehr in der Uebung.

Zwiſchen dem $\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{4}$ iſt ein groſer Unterſchied. Dieſer theilt ſich in drei Theile: auf jeglichen werden zwei Achtel gerechnet; jener aber in zwei Theile zu drei Achtel.

19. §. Das Tempo beſtimmt die langſame, geſchwinde, oder mittelmäßige Bewegung eines Stückes. Es wirkt manchesmal ſoviel, daß ein Viertel-Not bey geſchwindem Zeitmaſe eben ſo flüchtig fortlaufe, als ein Achtel beim langſamen. Dieß iſt die Ordnung wie ſie beim langſamen anfangend ſtufenweiſe geſchwinder gehen.

Ada-

Adagio molto
Adagio
Grave
Largo
Lento
Larghetto
Maeſtoſo
Andantino
Andante con moto
Andante un poco
Allegretto
Allegro
Allegro molto
Allegro aſſai
Preſto
Preſtiſſimo.

Die drei Hauptvorſchriften ſind:

Adagio langſam.
Andante (dem Worte nach) gehend.
Allegro munter.

Grave

Grave und Maestoso sind besondere Wörter, das erste sagt ernsthaft, das zweite prächtig, sie gehören aber in Ansehung der Bewegung in vorgeschriebene stufenmäßige Ordnung.

Largo, Lento bedeuten auch langsam, aber die Gewohnheit sondert sie von obigen.

Un poco heißt ein wenig.
Con moto mit Bewegung.
Molto viel, oder sehr, wie auch assai.
Larghetto ein wenig langsam.
Andantino ein wenig gehend.
Allegretto ein wenig munter.
Presto geschwind.
Prestissimo ist das allergeschwindeste Zeitmas.

20. §. Diese sind die allgemeine Grundsäze der Tonkunst, die für alle Stimmen taugen. Ein jedes Instrument hat noch besondere Handgriffe.

Für

Für Zöglinge, die sich dem vollständigsten und angenehmsten Instrumente widmen wollen, folgt die

Clavierschule.

1. §. Wer Clavier spielen will, muß darauf besonders Acht haben, daß vom Zuhörer niemal könne wahrgenommen werden, wenn er Finger wechselt, sondern bei einem Laufe von zwanzig Tönen muß es scheinen, als habe er eben so viel Finger.

2. §. Dieses wird leicht bewerkstelliget, wenn man auf die Natur der Finger Acht hat, und selbige so setzt, daß sie mit der Lage der Töne übereinkommen.

Z. B. Der Daume ist der niedrigste Finger: folglich darf er niemal auf einen erhabenen Tasten gesetzt werden, es sei denn, die Hand müsse sich ganz ausstrecken.

Der Daume ist nebst dem auch der kürzeste Finger: folglich kann er am leichtesten unter

den

den andern durchschlüpfen, und kein Lauf, der mehr Töne hat, als Finger sind, darf mit einem andern Finger, als dem Daume fortgesezt werden.

3. §. Sind sechs Töne im Laufe: so gebraucht man wieder die drei ersten Finger, die doch immer die stärksten sind, dann muß auf den vierten Ton wieder der Daume stehen.

4. §. Sind sieben Töne im Laufe: so kann beim vierten oder fünften der Daume wieder in die Reihe treten.

Doch kömt füglicher der Daume auf den vierten Ton, wenn er kein erhabener ist, zu stehen; denn je enger die Finger zusammengezogen werden, desto sicherer ist ihre Bewegung.

5. Enthält der Lauf acht Töne: so kömmt entweder auf den vierten oder fünften Ton der Daume zu stehen.

6. §.

6. §. Es kann keine allgemeine Regel für alle Tonarten gelten, sondern man richtet sich nach den erhabnen Tasten.

Folgt ein niedriger dem erhabnen: so ist es der Natur gemäs, daß nach einem höheren Finger auch ein niedriger d. i. der Daume eintrete.

7. §. Im natürlichen Tone C kömt kein erhabner Tasten vor, woran die Finger sich etwa fest halten könnten: deswegen muß hierin sorgfältig vermieden werden, daß der Daume nicht plump und schwerer als die andere Finger auffalle.

8. §. Der Daume soll ferner so flüchtig durchschlüpfen, daß er schon am Tone stehe, ehe ihn die Reihe trift.

Beide Vortheile zu gewinnen, ist es nöthig, daß ein Anfänger sich alle vier und zwanzig Tonarten geläufig mache; denn die alltägliche Erfahrung lehrt uns, daß alle diejenigen,

die

die ohne Vorbereitung der Finger gleich Clavierstücke spielen wollen, niemal eine Gleichheit erhalten.

9. §. Die Finger der rechten Hand sind oben, und die Finger der linken unten; der Daume aber zum Unterschiede mit einem O Tab. III. f. 1. angezeigt.

10. §. Die rechte Hand verhält sich hinauf, wie die linke herunter, und die linke verhält sich hinauf, wie die rechte herunter.

Deswegen kömt für die linke Hand hinunter beim vierten Tone der Daume, wie für die rechte Hand hinauf beim vierten Tone, und die nämliche Verhältniß der Finger bleibt in den Tonarten C, G, D, A, E.

Der vierte Ton vom F hinauf, und der vierte Ton vom H hinunter, sind erhabene Tasten.

Hier muß der Daume weichen, und erst den fünften Ton einnehmen.

11. §.

11. §. Die Töne Es, As, Des, Ges, sind schwerer in Ansehung der Vorzeichnungen, als des Fingersazes.

Obschon ihre Haupttöne den Daumen nicht leiden: so können sich doch hiebei die Finger eine Sicherheit und Gleichheit versprechen, besonders da immer nach zwei erhabenen mehrentheils auch zwei niedrige Tasten folgen.

12. §. Das B aber, das zur Unzeit drei niedrige Tasten im Laufe hat, dörfte vielleicht der schwerste Ton auf dem Claviere heisen.

13. §. Die linke Hand spührt überhaupt bei den fünf lezten Leitern die mehreste Schwierigkeit; denn das Daumen drehen fällt ihr härter.

14. §. Die harte Tonart wird auf dieselbe Art und mit den nämlichen Fingern herunter, wie hinauf gespielt.

Die weiche Tonart leidet Veränderungen.

15. §. Will man einen flüchtigen Lauf haben: so wird z. B. in der Leiter vom A das gis geläufiger für die Finger auf allen Instrumenten sein. (Tab. IV. f. 2.)

Wegen dem gis sezt man auch fis, damit nicht in einer Leiter zwei stufenmäßige Töne f und gis einer kleinen Dritte gleichen.

16. §. Natürlicher ist es aber, daß der siebente Ton erhöhet werde, wenn der Lauf steigt, und erniedriget, wenn er fällt.

17. §. Jener Lauf, worin der siebente Ton erhöhet und der sechste dabei erniedrigt ist, beziehet sich mehr auf die Harmonie des siebenten Tones Gis, als des ersten Tones A, gemäs jenen Beispielen. (T. V. f. 2.)

18. §. Der Fingersaz der weichen Tonarten hinauf (Tab. IV. f. 1.) und herunter (Tab. V. f. 1.) ist nach obigen Regeln eingerichtet.

19. §.

19. §. Bei den zwei weichen Tonleitern A und E darf auch erst auf dem fünften Tone der Daume wieder eintreten. Die Bewegung wird kräftiger, wenn er vor den erhabenen Tasten unmittelbar hergeht.

Es sind hier, wie beim harten B, die Finger auf zweierlei Art angemerket, und dem Zöglinge steht frei, sich eine beliebige zu wählen.

20. §. Man übe sich nur fleißig in diesen vier und zwanzig Tonarten; man durchgehe sie täglich, wenigstens die meisten.

Sie dörfen nicht eher geschwind gespielet werden, als bis ein Finger wie der andere gewöhnet werde, fertig einzutreten und leicht aufzufallen.

21. §. Sind die vier und zwanzig Tonarten etwas geläufig: so kann man bei der vermischten Leiter nach angezeigtem Fingersatze einen Versuch machen. (Tab. IV. f. 3.)

22. §. Läufe, worin etliche Töne immer wiederholet werden, sind ebenfalls den Fingern zur Uebung sehr nüzlich. (Tab. III. f. 2.)

23. §. Wenn man zwischen zween Tönen, wie in den weichen Leitern zwischen dem erhöhten siebenten und erniedrigten sechsten, einen Ton ausläßt: so muß auch ein Finger frei gehalten werden.

Beispiele von Doppelgriffen für beide Hände sieh Tab. III. f. 3. Tab. V. f. 3.

24. §. Zwei Töne dörfen niemal mit dem nämlichen Finger gespielt werden. Zwei Finger aber können wechselweis auf den nämlichen Ton kommen, wenn man zum B. eine Pauke (Tab. III. f. 4.) oder die Feldstöse einer Trompete (Tab. III. f. 5.) nachahmen will.

25. §. Nicht alle Töne in vorigen Läufen gehören zur Harmonie. Es werden immer etwelche beigesezt, entweder um auszufüllen:

len: gleichwie (Tab. VI. f. 2.) die Zwischenklänge zwischen den Wohlklängen, oder Zierlichkeit halber, wie die Vorschläge f. 3. und Nachschläge. f. 4.

26. §. Die grose Vorschläge gelten halb soviel als die folgende Not, wenn dieselbe in zwei gleiche Theile theilbar ist. f. 5.

Besteht die folgende Not aus drei Theilen: so entlehnt der Vorschlag zwei Drittel f. 6. Die kleine Vorschläge mindern den Werth der folgenden Not nicht, und werden deswegen immer geringer, als im halben Werthe angezeigt. f. 7.

27. §. Es giebt noch hauptsächlich vier Arten der Zierlichkeiten, die durch den Zusaz der nächstliegenden Noten entstehen:

Mordenten, Schnelzer, Tremulanten und Triller.

28. §. Der Mordent besteht aus zwei Vorschlägen.

Man sollte ihn, um alle Zweideutigkeit zu vermeiden, immer in Noten ausſezen; denn bei der nämlichen Note kann er achterlei Weiſen, §. 8.

z. B. zum a als die Fünfte vom fünften Tone D im G;

als die Achte vom Haupttone A;
als die Dritte vom harten F;
als die Fünfte vom weichen D
von oben und von unten annehmen.

Statt, daß bey vorigen Mordenten der Hauptton nur in der Mitte war: ſo kann er auch vor den Vorſchlägen erſcheinen, und dann alle vier Töne zum Takt gerechnet werden. §. 9.

29. §. Ein Schnelzer iſt eine geſchwinde wiederholte Bewegung der Vorſchläge. §. 10

30. §. Ein Tremulant iſt eine zitternde Bebung, die dem Claviere dasjenige erſezet, was ihm am anhaltenden Tone abgeht.

Er

Er kann auf dreierlei Arten gemacht werden: wenn der tiefere halbe i) der höhere halbe k) und der höhere ganze Ton l) mitläuft.

Die Anwendung hievon erklärt sich durch die unterlegte Harmonie in der Grundstimme. f. 11.

Das b findet hiebei nicht statt, sonsten würde b die Hauptnot sein, und dieser Fall käme mit der dritten Art völlig überein.

31. §. Ein Triller wird eigentlich zum Schlußfalle gebraucht. Der vollkommenste Schlußfall ist jener, wenn vor dem Haupttone der verwandteste, nämlich der fünfte Ton hergeht; der verwandteste Ton aber zum fünften Tone z. B. zum G im C ist seine ne Fünfte das d: also muß der Triller immer auf der Fünfte vom fünften Tone gemacht werden. f. 13.

32. §. Die Rede ist hier vom Triller der Hauptstimme bei einem Schlußfalle. Die Baßstimm schlägt ihren Triller auf dem Hauptklange selbst, nämlich auf dem fünften Tone; fig. 16. Die begleitende Stimm auf der Dritte vom Hauptklange: fig. 14.

Ausser einem so entscheidenden Schlußfalle, wie gegenwärtiger war, kann auch der Triller auf die Siebente fallen. fig. 15.

33. §. Der Triller auf der Fünfte des fünften Tones in der weichen Leiter, fig. 17. kömt mit obigem Triller der begleitenden Stimme überein. Der Triller des fünften Tones in der harten Leiter auf der Fünften und Siebenten kömt mit dem Triller des vierten Tones in der weichen Leiter auf der Achten und Dritten überein. fig. 18.

34. §. Der Triller unterscheidet sich vom Termulanten dadurch, daß er mit zwei Noten angeschlagen i) und mit zwei Noten weg geschlagen k) wird.

35. §.

35. §. Diejenige Bewegungen, die das Clavier zum Hackbrett verunstalten, finden sich häufig in den Klingstücken jeziger Zeit. §. 19.

Man sollte lieber den Fingern eine gewisse Schnellkraft angewöhnen, fig. 12. daß sie bisweilen ganz kurz i) bisweilen länger k) aber doch sauber abstossen lernen; denn nicht binden heist noch nicht abstossen.

36. §. Bindungen aber, wodurch das Clavier singend wird, kommen entweder gar nicht oder selten vor.

Zum
Beispiele
der
einfachen doppelten dreifachen
Bindungen

Wenn zwei Töne	Wenn vier Töne zusammen, und zwei und zwei wieder besonders	Wenn acht Töne zusammen, dann vier und vier wieder besonders, u. zwei und zwei auch noch merklich

zusammen gebunden werden, dient die 20. f.

Der Begrif des Wortes Bindung ist zweifach: 1) insoweit er dem Abstossen entgegen gesezet wird, und 2) daß zwei in verschiedenen Schlägen liegende Noten vom nämlichen Tone, z. B. zwei Achtel d ein Viertel vorstellen u. s. w.

37. §. Es ist möglich cantable Arien auf dem Claviere zu spielen, wenn die Finger durch die Bindungen zum Anhalten gewöhnet werden.

38. §. Will man die Rubamenten, oder das gekettelte der Singstimme auf dem Claviere zum Troz anderer Instrumenten nachahmen: so leisten die Bindungen, fig. 21. und die verschiedentlich angebrachte Stückcher des Zu- und Abnehmungs-Zeichen, fig. 22. wesentliche Dienste.

In meinen sechs gestochenen Clavierson-aten kann man die Anwendung und Nuzen dieser Spielart sehen.

Wir haben eigentlich drei Gattungen der Claviere: 1) das Clavichord mit Tangenten; 2) den Pantalon mit Hämmern; 3) den Flügel mit Kielen.

Das Clavichord ist das zärteste unter allen, und hier haben die sanftesten Ausdrücke ihren Siz. Der Pantalon klingt viel stär-

ker,

ker, und hat einen Vorzug auch vor dem Flügel, wenn er, wie ich verschiedene hier angegeben habe, nebst seinem Lauten- und Harpfen-Zuge, auch einen silbermäßigen Flügelton hören läßt; denn sonsten ist der dumpfige Ton zum Singen zu undeutlich, und zum Orchester zu schwach.

Wenn ein Flügel gut unterhalten wird: so ist sein Ton immer der feinste. Allein, da hierauf kein forte (stark) und piano (leis) und überhaupt kein Schatten und Licht anzubringen ist: so unterhält er so wenig den Liebhaber, als er Empfindungen rege macht.

Die grose Fortepiano übersteigen wie am Preise so auch an der Güte alle andere.

39. §. Einem Clavierschüler müssen nach erlernten Läufen und Zierlichkeiten auch die verschiedene Arten der Tonstücken bekannt gemacht werden.

40. §. Noch vortreflicher wär es, wenn er auch vom Gebäude der verschiedenen Tanzmelodien einen leichten Unterricht bekäme. Dann würde er sie nicht mehr mechanisch, sondern mit Empfindung spielen; fänd sich ein Fehler im Drucke oder in der Abschrift vor, ihn verbessern, und ferner zur vergnüglichen Unterhaltung im Stande sein, manchesmal einen kleinen Aufsaz zu verfertigen, oder einen musikalischen Einfall aufs Papier zu sezen.

41. §. Dieses Unternehmen ist nicht so schwer, als man sich ehemals hievon die Begriffe gemacht hat, und wird durch die nachfolgende Zergliederung in der Tonlehre unglaublich erleichtert werden.

42. §. Bisher wurden nur jene Zierlichkeiten bestimmt, die durch Zusäze der nächstliegenden Noten entstehen.

Um andere ungeschriebene Wohlklänge dem vorliegenden Gesange mit Geschmack beizu-

beizufügen, ist nöthig, daß man von der Tonsezkunst einige Kenntnisse besize.

43. §. Wer eigenmächtig sich das Recht zutraut, Aenderungen vorzunehmen, läuft immer Gefahr, Mißlaute einzumischen.

44. §. Die Singschul wird es noch deutlicher erklären, und die Vorbereitung hiezu ist die

Stimmbildungs-Kunst.

1. §. Die vorzüglichste unter allen Stimmen in der Tonkunst ist ausser allem Zweifel die Menschenstimm; und verdienet deswegen den sorgfältigsten Augenmerk.

2. §. Gleichwie nun alle Saiten- oder Blasinstrumenten, ob sie schon in den allgemeinen Grundsäzen der Tonkunst übereinkommen, doch um einen starken und angenehmen Ton hervor zu bringen, einen besondern Unterricht fodern: so muß auch der Menschenstimme eine besondere Schule angewie-

gewiesen werden, die sich sowohl von der allgemeinen, worin man die Töne und Zeichen kennen lernet, unterscheidet, als auch von jener, die die Auszierungen beibringt.

3. §. Diese besondere Schule wurde zeither ziemlich vernachläßiget, und that man auch etwas für die Stimmbildung: so brauchte man die verdrieslichsten Umwege.

4. §. Diese Umwege erhielten den Ehrennamen Solfeggien, welche eine Art von Gesang sind, wo man den Mund aufsperrt, keinen andern Selbstlauter, als das a, ausspricht, allerhand Läufe daher gähnet, und nach geendigter Mühe doch erst lernen muß, was Portament sei.

5. §. Portament kann mit ächterer Benennung das Tragen der Stimm oder die Vereinigung und Verbindung der Töne heisen. Die Ursach hievon findet sich klar, wenn man einen Gesang erstlich so vorträgt, daß alle Silben und Töne von einander abgesön-

sondert sind, (Tab. VII. fig. 2.) und dann jede Töne verbindet.

Beim erstern Anhören wird das Gehör beleidigt, beim zweiten aber vergnügt werden, und der allgemeine Beifall wird es bestimmen, daß es ein schönes Portament sei.

6. §. Nun kömt es darauf an, eine Art zu erfinden, nach welcher der Schüler lerne, die Stimm unbeweglich an- und aushalten, dann die Wörter deutlich aussprechen, die Töne richtig treffen und verbinden.

7. §. Man kann ohne die Solfeggien die Stimm an- und aushalten lernen, und vermittels der Solfeggien erhält man keine Deutlichkeit der Aussprache, keine Richtigkeit, noch Verbindung der Töne.

8. §. Das Gesang hierin wird immer von einem ganz einfachen Baß begleitet. Die Schwierigkeit, die in der obern Stimme vorkömt, bestehet entweder in Sprüngen,

oder

oder vielen halben Tönen. Und diese ist leicht zu überwinden, wenn man nur allein zu Hause sich darin üben will.

9. §. Aber bei allem dem darf kein Schüler sich jemals unterstehen ein Duett, vielweniger eine Fuge oder contrapunktischen Chor mit zu singen; denn er findet beim Eintritt anderer Stimmen oder bei der Abwechslung der Harmonie keinen vorgeschriebenen Ton mehr.

10. §. Ja wir haben noch jezo ein thätiges Beispiel, daß manche Opern-Sänger und Sängerinnen, die die gröste Fertigkeit in Läufen und Auszierungen besitzen, nicht im Stande sind, die einfach aushaltende Noten von einem bündig gesezten Kirchen-Chore zu treffen.

11. §. Was ist also nöthig, um eines Sängers, der nicht einmal die Gelegenheit hat, mit mehreren Stimmen zu singen, Gehör zu befestigen? Nichts anders, als daß er

schon bei der einfachen Tonleiter sich gewöhne eine so verschiedene Begleitung zu hören, daß sein Ton bald die Achte sei, bald zur Dritten, Fünften, auch manchesmal gar zur Siebenten werde.

12. §. Die Tonleiter, worin man stufenweis jeden Ton besonders aushält, ist aus gemeldten Gründen sowohl, als auch deswegen unzulänglich, daß kein Portament jemals den Singschülern kann beigebracht werden. (Tab. VII. fig. 3.)

13. §. Sie muß so eingerichtet sein, daß allezeit zween Töne mit einander verbunden werden, und dieses geschieht, wenn man zwischen dem ersten und zweiten Tone bei derselbigen Aussprache der Silbe des ersten Tones, den zweiten Ton von geringer Dauer einschaltet. Z. B. Um diese zwo Silben ut und re und ihre Töne c und d zu vereinigen, kömt das kurze Nötchen d mit der Silbe ut in die Mitte.

14. §.

14. §. In der ersten Leiter (Tab. VI. fig. 1.) geschieht die Verbindung mit zwei Tönen, die neben einander liegen. Und auf diese Art lernt man Vierten- Fünften- und Sechsten-Sprünge vereinigen, so zwar, daß nämlich immer ein kleines Nötchen des folgenden Tones zur Silbe des ersten Tones vorspringe. Dieser Nuzen kann niemal mit den Solfeggien, wobei man keine Wörter ausspricht, erzielt werden.

15. §. In der zweiten Tonleiter (Tab. VII. fig. 1.) werden zween Töne durch einen dritten Ton, der noch weiter entfernt ist, verbunden: wie c und d vermittels des h.

16. §. In der dritten Tonleiter werden mit dem nämlichen Tone verschiedene andere hinauf (Tab. VIII. fig. 1.) und herunter (Tab. IX. fig. 1.) verbunden, und hiedurch die Leichtigkeit erhalten, nicht nur Mordenten zu machen, sondern auch alle Portamenten der cantablen Arien herauszubringen.

17. §. Der Nuzen hiebei ist ausserordentlich. Sie muß deswegen auch vom geübtesten Sänger täglich gesungen werden, der hiedurch mit der grösten Sicherheit in Stand gesezet wird, von seiner Stimme immer den glücklichsten Gebrauch zu machen, und alle auch wankende oder gefährliche Töne zu vereinigen.

18. §. Die alltägliche Erfahrung lehret uns, daß bei der Baßstimm auf dem a oder in dieser Gegend; beim Alt auf dem $\underline{a}$; beim Tenor auf dem $\underline{e}$ oder $\underline{f}$, so auch beim Diskant auf dem $\underline{\underline{e}}$ und $\underline{\underline{f}}$ das sogenannte Falset anfange, d. i. hier die natürliche Bruststimm aufhöre, und die Kopfstimm die Töne gebe.

Sollen sich nun die Töne der Bruststimm mit jenen der Kopfstimme vereinigen: so müssen sie durch eine beständige Uebung hinauf und herunter verbunden werden. Dieses geschieht aber vermittels gemeldter Tonleiter.

19. §.

19. §. Bricht die Stimm z. B. zwischen dem f und fis: so lasse man den Schüler hinauf vom f ins fis die Silben mi und fa, dann hinunter fa und mi vereinigen.

Hievon habe ich eine verdriesliche Erfahrung gehabt bei einer Schülerin, deren Stimm durch widernatürlichen Zwang in die Höhe völlig verdorben war.

Ich fing die Schul mit gegenwärtiger Leiter an, allein sie brachte nur fünf Töne zuwegen.

e d e f und c

Es kostete einige Monate Zeit die drei Mitteltöne g, a und h zu erhalten. Wir suchten zuerst mit dem Silben fa, mi vom c herunter zu sinken, bis das h erschaffen war. Dann stiegen wir vom f zum g mit den Silben fa, sol, und fielen vom h zum a mit den Silben mi, re, so lang, bis die ganze Leiter gleich gebildet gewesen.

Man konnte hier schon vermuthen, daß die Stimm sich ehnder zum Contralt als zum Sopran neigte. Allein um sicherer zu sein: so lies ich sie alle acht Tage in der Höhe und in der Tiefe einen Ton weiter singen. Hiedurch äusserte sich endlich, daß sie eine Contraltstimm bekame, die auch keine der schlechten geworden ist. Gleiche Behutsamkeit rathe ich allen Singmeistern an.

20. §. Man muß auf die Stimm Acht haben, daß sie nicht durch die Nase, oder vom Halse gezogen werde.

Um den ersten Fehler zu vermeiden, lasse man dem Schüler keine französische Arien zu.

Um Empfindungen beizubringen ist die Mutterspracb zwar die tauglichste, aber man muß den Zögling warnen, das g und das h gelinde und nicht so halsmäßig auszusprechen.

Diese Buchstaben in der Musik könnten sich von jener Aussprach im Umgange etwa

so

so sondern, als die guttural Aussprach der Schweizer sich von unserer in der Pfalz unterscheidet.

Z. B. Im Worte gegen werde das zweite g wie das erste gesprochen; beim Worte Fürst bleibe das ch weg und klinge nicht wie Fürscht u. s. w.

Um den zweiten Fehler zu vermeiden, darf der Mund nicht zu sehr in die Breite und niemal in die Länge aufgesperret sein. Dieses ist zwar sehr selten, doch hat man auch hievon Beispiele.

21. §. Rathsam wär es, daß wenn die jungen Sänger, um ihre Stimm zu bilden, die Tonleiter singen, wenigstens da ein anderer sie mit dem Claviere begleite, damit die Brust nicht gedruckt werde, wenn sie gepreßt am Claviere sizen müssen. So soll auch immer der Kopf aufrecht gehalten werden.

Alle Zöglinge, die ihre Stimm zu verfeinern suchen, müssen fruh aufstehn, den

Schleim von der Luftröhr zeitlich wegsingen; die Nachtluft aber, alle starke Getränke und Verhizungen, wodurch die Gurgel rauh wird, vermeiden.

Nach dem Essen, wo der Magen voll ist; zu gewissen Zeiten, wo die Natur schwächlich, oder gar im heftigen Triebe ist, muß man aussezen. Doch darf man sich nicht gar zu heicklich gewöhnen; denn es finden sich sonsten leichter Anstände.

22. §. Es dörfen niemal die Zähne geschlossen bleiben: ein Fehler, den ich durchgehends bei den Anfängern bemerket habe.

Der Lehrmeister muß alle unartige Gesichter oder Gebärden den Schülern gleich im Anfange abgewöhnen, noch weniger zulassen, daß die Stirn sich runzle, oder gar die Adern auflaufen; denn ersteres ist mehrentheils das Zeichen eines Zwanges, und lezteres kann den Blutsturz zuziehen. Deswegen soll man nicht zu viel oder wenigstens

nicht

nicht ehnder auf die hohen Töne bedacht sein, als bis die Stimm schon etwas sicher geworden ist.

23. §. Man braucht deswegen doch keine Sperrhölzer den Schülern in den Mund zu sezen, man muß nur sonsten Acht haben, daß sie nicht die Zähne schliesen und den Mund zu wenig öfnen. Der Mund wird ohnedem verschiedentlich weit aufgethan, ob man u, o, e oder a singt. Wollte man ein Sperrholz sezen: dann müste entweder der Mund beim a und e zu wenig, oder beim o und u zu sehr geöfnet werden.

Es wird also besser sein, wenn der Lehrmeister auf den Schüler sorgfältig Acht hat, daß im Singen das o sich mehr dem a als dem u nähere; das e aber ehnder dem ä als dem ö gleiche.

24. §. Es könnte vielleicht einigen Einwurf leiden, daß hier alle fünf Selbstlauter zum Aushalten gewählt worden, unter welchen sich so gar das u und i befinden. Allein,

wenn man erwegt, daß in jedem Kirchengesange, auch in den italienischen Arien selbsten, grose Noten, Triller, Fermaten und Cadenzen auf sie fallen müssen, und das Mundaufsperren nicht durch das u und i gelehrt wird; so ist dieser Anstand schon gehoben.

25. §. Hat man aber den Schüler so weit gebracht, daß er schon ziemlich die Töne verbinde, welches durch die verschiedenen unterlegten Wörter einzig und allein geschehen mag, und merkt man noch eine Schwierigkeit am Mundöfnen: so wird es hiezu sehr dienlich sein, daß der Schüler die dritte Tonleiter nur mit dem einzigen a fortsinge.

26. §. Diese Art könnte zwar unter die Solfeggien gezehlet werden, daß man aber, anstatt die Verbindung der Töne wie bei gegenwärtiger Tonleiter; anstatt die Intonation durch die Abwechslung der Harmonie zu lehren, und anstatt täglich auf die Erhaltung und Abgleichung aller verschiedenen

hohen

hohen und tiefen Tönen ein wachsames Aug zu haben, blos nur darauf sehe, die Kehle mit den Solfeggien geläufig zu machen, war bisher ein bedauerlicher Mißbrauch, ein langweiliger Weg und spate Zunahm auch für diejenigen Zöglinge, die ihrer Fähigkeit und ihrem Fleise nach schon längst hätten sollen weiter gekommen sein.

27. §. Viele Sänger sprechen nur die Selbstlauter aus, und lassen die Mitlauter wenig hören. Wie oft vernimmt man grade statt grande? Und diesem Fehler kann man nicht leichter vorbiegen, als man lasse den Zögling vom sol zum fa übergehen, und gebe sorgfältig Acht, daß das l vom sol sowohl, als das f vom fa gehört werde.

28. §. Diese fünf Silben sind aus einem alten lateinischen Kirchen-Gesange entnommen. Die Worte wären sonst willkührlich, man wollte nur alle fünf Selbstlauter hier anbringen; doch hatte schon vor alten Zeiten

dort,

dort, wo die Verhältniß eines halben Tones hinfiel, das mi und fa seinen Siz.

Gleichwie noch immer von den Wälschen { b mi, statt unserm h / b fa, statt unserm b } gesprochen wird.

29. §. Man hielte sonsten für eine Nothwendigkeit, daß der Singschüler, wenn die bisherige Verhältniß der Tonart C in eine andere übertragen wird, er jedem Tone seine Silbe nach voriger Ordnung anweisen, und, statt unterseztes Wörter, geläufig lesen könnte.

Z. B. im F, a b c: im G, e fis g
mi, fa sol: re mi fa
im D, d e fis im B es f g
ut re mi fa, sol, la

Aber auch diese Hirnmarter (la lettura) ist unnüz.

30. §. Man läßt den Schüler leis anfangen, mit der Stimme fortschreiten, und dieselbe nach Kräften stark treiben, und eben so läßt

man

man seine Stimm abnehmen, wie sie gewachsen ist. Man muß ihn warnen, daß, wenn die Stimm wächst, der Ton sich nicht erhöhe, und wenn sie abnimmt, der Ton sich nicht erniedrige.

31. §. Vermittels der verschiedenen Begleitungen mit der Grundstimme auf dem Claviere wird dem Schüler der Unterschied zwischen dem grosen und ganzen Tone von ut und re, und dem kleinen von re zu mi, alsdann das Verhältniß des halben von mi zu fa ganz unvermerkt beigebracht, und das Ohr nach jenen theoretischen Gründen der Tonwissenschaft praktisch gebildet.

Will man die ganze Leiter fortsingen: so kann man beim fünften Tone wieder mit der Silbe ut anfangen, und hiezu sollen die folgenden zweierlei einfachen Tonleiter, dann die dritte und zusammen gesezte mit ihren Begleitungen auf dem Claviere dienen.

32. §. Dieses Zeichen (i) (Tab. VI. fig. 1.) bedeutet, daß die Stimm nach und nach wachsen, und so wieder abnehmen müsse.

Das c der Singstimm (m) ist bei der ersten Hälfte des ersten Schlages die Achte zum Hauptklange C (k); bei der zweiten Hälfte zum F die Fünfte (l). Das d (n) der Singstimm ist zum Hauptklange B (o) die Dritte, und zum Hauptklange G die Fünfte (p). Auf die nämliche Art wird das e der Singstimm, welches zum C die grose Dritte war, zum A die Fünfte. Wenn es nun wahr ist, daß das e (q) als die Fünfte vom A (s) höher sein sollte, als wenn es zum C (r) die grose Dritte abgiebt: so wird es keinen geringen Nuzen dem angehenden Zöglinge in der Singschule schon beim sechsten Schlage bringen, auf diese Art die Stimm bilden und das Gehör verfeinern zu lassen.

Das c in der obern Stimm (t), welches zum A die Dritte (u); zum F die Fünfte (v) war,

war, wird zum Dis (x) gar noch die verminderte Siebente.

Hier wird h (y) welches zum E (z) die Fünfte war, zum Cis (ii) die kleine Siebente des siebenten Tones der harten Leiter.

Hier wird g (kk) welches zum C (ll) die Fünfte war, zum A (mm) die Unterhaltungs-Siebente.

Die verminderte und noch jezo wenig bekannte Dritte ist mit vielem Vorbedacht mit einem Auflöser (nn) angemerkt. In der zwoten Leiter ist das c (qr) der oberen Stimm zur Harmonie vom Fis a c (mm) die kleine Fünfte, wie das f (ts) der oberen Stimm zur Harmonie vom H d f (nr). Das h in der obern Stimm (zx) ist zur Harmonie vom C (rs) die grose; das a (xv) zur Harmonie vom H (st) die kleine Siebente.

33. §. Die dritte Tonleiter besteht mehrentheils in Ansehung der Begleitung aus lauter

ter fremden Harmonien. (Tab. VIII. fig. 1. Tab. IX. fig. 1.).

Wenn der Hauptklang nicht zum Grunde liegt: so ist er besonders unten noch angemerkt. Hievon läßt sich auf die Mannichfaltigkeit der Harmonie und der dadurch zu erlernenden Intonation deutlich schliesen.

34. §. Gleichwie in vorhergehenden Beispielen die nächstgelegenen Töne mit einander verbunden werden: so kann man auch jeden Ton mit seiner Dritte, Vierte, Fünfte u. s. w. vereinigen.

Hiezu folgen (Tab. X.) noch besondere Uebungen zur Bildung der Stimm.

Fig. 1.) Um den Sprung der grosen i) und kleinen Dritte, k) und der kleinen l) und grosen Sechste; m)

Fig. 2.) Um den Sprung der grosen n) und kleinen Fünfte, o) und der kleinen p) und grosen Vierte; q)

Fig. 3.

Fig. 3.) um den Sprung der verminderten r) kleinen s) und grosen Siebente, t)
und der übermäßigen v) grosen x)
und kleinen Zweite; y)

Fig. 4.) um den Sprung von 8, 9, 10, 11, 12, 13 Tönen, z) ii) kk) ll) mm) nn)

Tab. XI. fig. 1.) um den Sprung der übermäßigen Fünfte oo) und verminderten Dritte, pp)
und der verminderten Vierte qq)
und übermäßigen Sechste; rr)

Fig. 2.) um die Fortschreitung durch grose ss) und kleine halbe tt) Töne zu lernen.

Vermittels der Solfeggien kann gleicher Nuzen nicht erzielet werden; denn 1) erhält man dabei keine Aussprach; 2) keine Verbindung; 3) keine allgemeine Sicherheit für alle mögliche Intonation.

Des dritten Beispiels Veränderungen bestehen in Zurückhaltungen k); in Vorsprüngen l); Zwischenklängen m); und Vorschlägen n).

Man lehre auch dem Singschüler jene achterlei Weisen der Mordenten. (28. §. der Clavierschul)

35. §. Nach gebildeter Stimme lasse man den Schüler keine geschwäzige Arien, oder geschwinde Melodien singen, sondern man sehe sich vor mit Doppelgesängen und Gedritten, mit Gevierten von Singstimmen, als da sind die Werke von dem berühmten Stefani, Clari, Marcello und dergleichen, oder mit Chören und Fugen von grosen Kapellmeistern, deren jede von den vier Singstimmen ihr besonders Gesang hat; denn hiedurch lernt der Schüler in einer ganzen Zusammenstimmung manchesmal unter einem künstlichen Anhalten der Uebeltlänge seine Töne herauslesen, und anstimmen.

Auf

Auf diese Art bekömt der Zögling auch Einsicht vom Ripienſingen.

36. §. Der Unterſchied zwiſchen der Pflicht des Ripien- und Solo-Sängers beſtehet darin, daß erſterer das Zeitmas immer wohl müſſe bemerken, und nicht die mindeſte Freiheit habe, eine Not zu verzögern, beizuſezen, vielweniger willkührlich zu verändern; lezterer aber verbunden ſei, auf einen zierlichen Vortrag, ſo einfach als die Vorſchrift immer ſein mag, zu denken.

Denn ſo verwirrt es zugieng, wenn jeder Ripieniſt nach ſeinem Eigendünkel Zuſäze machte: ſo kaltſinnig wär es, wenn der Soloſänger ſeine Arien mechaniſch fortſchwäzen oder froſtig daher gähnen wollte.

Wann, und welche Veränderungen, und warum ſie anzubringen ſeien, lehrt die

Singschule.

1. §. Die Gründe hievon beziehen sich immer auf die Harmonie. Die Tonwissenschaft wird noch von allem hinlängliche Rechenschaft geben.

2. §. Da aber jezo die Stimm gebildet worden: so trit die Singschul in die Reih, und liefert ein aufgeklärtes Beispiel in einer Arie, deren Zierlichkeiten ausgesezt, und dem entscheidenden Machtspruche der Harmonie unterworfen sind.

3. §. Die erste Arie, die man mit dem Zögling vornimmt, muß eine langsame sein; denn hiedurch wird die Stimm noch mehr verfeinert.

4. §. Eine langsame Arie wird entweder vom Zeitmase Adagio-Arie, oder vom sanften Stile cantable genannt.

Es ist nothwendig, daß man zum Begriffe Arie (das schon Gesang heißt) noch das Beiwort: singend füge; denn jeziger Zeit gleichen die sogenannte Allegro-Arien mehr den Klingstücken (Sonaten) als Gesängen.

5. §. Je einfacher die Harmonien und Bewegungen einer Arie vorgeschrieben sind: desto mehr Freiheit hat der Sänger, willkührliche Veränderungen anzubringen.

6. §. Um von der Harmonie zu urtheilen, ist die Kenntniß der Hauptklänge unentbehrlich.

7. §. Es mag eine Bezieferung von immer einer versetzten Lage der Töne entspringen, wie sie nur heißt: so befindet sich doch ein Ton darunter, von welchem die andere hergezehlet, die einfachsten Wohlklänge 3 und 5 sind.

Dieser Ton wird der Hauptklang genannt.

8. §. Weis man den Hauptklang: so lassen sich die Wohlklänge wohl erforschen, und die Uebelklänge auch finden.

9. §. Weis man den Hauptklang nicht: so kann man noch weniger die Wohlklänge finden. Ohne sie zu wissen, ist es nicht möglich, sie mit dem Gesange zu vereinigen, wenn sie nicht vorgeschrieben sind. Also ohne Kenntniße der Hauptklänge darf sich Niemand wagen, als nach einem verdrieslichen Umwege vielleicht einer langjährigen Uebung, einen Ton willkührlich zu verändern oder beizusezen.

10. §. Von den Wohlklängen werden die Vor- und Nachschläge bestimmt.

11. §. Durch das Zusammensezen der Vor- und Nachschläge entstehen die Mordenten und Triller.

12. §. Nach den Wohlklängen werden die Uebelklänge gefunden. Hievon sondern sich die Zwischenklänge.

Man

Man betrachte den einfachen Saz i) (Tab. VII. fig. 4.)

Hier kann nicht h mit $\frac{6}{5}$ der Hauptklang
sein, noch f mit 2:
sondern G wozu h die 3 ist
d — 5
f — 7

Daraus folgt, daß auch das d die Fünfte mit eingeflochten werden kann, die nicht vorgeschrieben ist. Zum e kann das f als ein Vorschlag kommen k); e und c leiden auch das d in der Mitte als einen Zwischenklang l).

Sowohl zum e, als Zwischenklange d schickt sich ein Nachschlag m).

Sezt man zum e einmal den Vorschlag f, dann den Vorschlag d: so entsteht ein Mordent n).

Werden die Vorschläge in geschwinder Bewegung wiederholt: so haben wir einen Schnelzer o).

Wollte man hier alle schon gefundene Wohl- Uebel- und Zwischenklänge aneinander ketteln und verzögern: so ergiebt sich das Beispiel einer verstohlenen Zierlichkeit (Rubament) p).

13. §. Dies ist ein kurzer Entwurf verschiedener Zierlichkeiten, wovon die nähere Bestimmung im Beispiele wird klärer werden.

Die Arie (Tab. XII.) begreift sechs Linien.

In der ersten ist das einfache Gesang; in der zweiten und dritten sind die Veränderungen angebracht. In der vierten sind für die rechte Hand die Ziefer mit Noten ausgesezt (wovon die Begleitungskunst ausführlich handeln soll). In der fünften ist der Baß für die linke Hand, und der Hauptklang von jeder Harmonie in der sechsten Linie geschrieben.

14. §. Wie die Töne verbunden werden müßen, ist aus der Stimmbildungskunst bekannt.

Auf

Auf die nämliche Art werden hier die Töne a und d worunter die Silben o und laß stehen, von einem Nörchen vereinigt, das die Silbe vom vorhergehenden, nämlich o und den Ton vom folgenden, nämlich das d bekömt.

Dieses Beispiel und andere dergleichen sind mit i) bemerket.

15. §. Beispiel der einfachen k) und doppelten Vorschläge l); der einfachen m) und doppelten Nachschläge n); der einfachen o) und doppelten Zwischenklänge p); der ausgeschriebenen drei- s) und viertönigen Mordenten ss) sind in mehreren Fällen immer einförmig angezeigt.

16. §. Die Zusäze, wobei ein q) stehet, müssen gegen die unten in sechster Linie befindlichen Hauptklänge betrachtet werden, ob von ihnen die fremden Töne Wohlklänge seien.

17. §. Die Triller haben bei der Singstimme fast niemal Plaz, als nur bei einem Halt

(Fermate) wie ii), und bei einem Schlußfalle wie kk), und Cadenze wie ll).

Unter dem allgemeinen Worte **Schlußfall** befindet sich der Begriff Cadenze.

Alle Cadenzen sind Schlußfälle, nicht aber alle Schlußfälle Cadenzen; denn diese Freiheit einer Stimm ohne Begleitung auszuschweifen, hat in gewissen Stücken nur Plaz, da in jeder Zeil aller möglichen Tonstücken mehrere Schlußfälle vorkommen.

18. §. Doch giebt es Zierlichkeiten, die zwo Noten zum Nachschlage leiden, wie der Triller, und in der Mitte eines Gesanges mit guter Wirkung stehen können. Die Beispiel äusseren sich durch ein beigefügtes z); des Schnelzers mit einem x); und des Tremulanten mit einem y).

19. §. Vorsprünge, Verzögerungen und Zurückhaltungen: überhaupt alle jene Zierlichkeiten, die einen gekettelten Vortrag bewerkstellig

stelligen, erscheinen unter der Ueberschrift eines r).

20. §. Im neunzehnten Schlage wird ein sonst gewöhnlicher geschwinder Mordent g, fis, eis in langsamen Noten vorgetragen, und im zwei und vierzigsten haben sogar diese drei Bestandtheile des Mordenten c, h, ais jeder seinen eigenen Nachschlag.

21. §. Bei den Fermaten und Cadenzen muß man dem Sänger schon mehr Freiheiten zugestehen. Dann darf er auch vielleicht mit dem Hauptklange und der Auflösung etwas willkührlich umgehen.

22. §. Doch soll einem tollen jungen Zöglinge der Zügel nicht völlig gelassen werden, daß er sich in Labirinthe verirre, woraus er keinen Leitfaden finden könnte. Ein solcher Fehler wäre jener, wenn jemand z. B. in einem Halte, wo Gis der Hauptklang ist!, gis und dann g singen i); den Triller auf dem fis k) anstatt auf dem d l) schlagen; oder

in

in einer Cadenze m) aus dem harten d, die fremden Töne es g und b n) einmischen wollte. Tab. VII. fig. 5.

23. §. Ersteres geht nur in jenem Falle an, wie bei der Cadenze in der dritten Linie der vorigen Arie.

Ja es ist noch eine besondere Zierlichkeit, vom gis ganz langsam und stufenweis gleichsam durch Viertels- oder gar Achtels-Töne herunter ins g zu fallen, welches durch beigefügte Punkten angedeutet wird. Das andere schickt sich zu einer Cadenze im weichen D, worin das harte Es als der vierte Ton vom B wohl vorkommen kann. fig. 7.

24. §. Bei dem Halte in der zweiten Linie des vierzigsten Schlages, kann mit Recht die Singstimm nach dem d auch den Hauptklang Gis aushalten; denn der Sinn gegenwärtigen Satzes ist folgender fig. 8.

25. §. Bei der Cadenze geschieht noch eine Ausweichung ins G und ins weiche E. Sie ist aber so bündig, daß man jedem Haupttone seinen schlußfallmäßigen fünften in der Begleitung beisezen könnte.

26. §. Der Schluß im zweiten Theil der Arie kann von der Singstimme auf dreierlei Art geschehen, daß im vorlezten Schlage entweder das Gesang sich an den Hauptton des Schlusses und Hauptklang Fis I) oder seine Fünfte cis II) oder aber seine kleine Dritte a III) halte.

27. §. Es ist nichts gleichgültiges, einen Singschüler den Triller zu lehren. Hiebei müssen so verschiedene Vortheile gebraucht werden, als Anstände sich äussern. Das allgemeine und beste Mittel wird nah bei jenes sein, daß der Zögling ganz leis und langsam anfange, und es nach und nach stärker und geschwinder treibe, bis der Triller seine Rundung und Gleichheit erhalte.

28. §.

28. §. Der Triller ist eigentlich zweierlei: eines halben und eines ganzen Tones. Ersterer wird ehnder gelernt als der letztere.

29. §. Die Töne, worin man das Trillern anfängt, müssen jeder Stimme die natürlichsten und geläufigsten sein; denn, wenn man mit den gefährlichen, dort wo die Stimme z. B. bricht, anfangen wollte: so würde nicht nur kein Triller erlernt werden, sondern die Stimm gieng unvermeidlich ganz zu Grund.

30. §. Die Triller dörfen nicht überschlagen, daß sie gar die Dritte berührten, wie man die Terz-Triller den Franzosen zu Last legt.

31. §. Die Triller können aber nicht auf einen Ton haften, sonst wär es nur eine Schwebung, wie in den wälschen Orgeln die Menschenstimm (ein Register) aus zwei Pfeifen besteht, deren eine um etwas tiefer gestimmt ist, und deswegen ein angenehmes Beben erwecket.

32. §.

32. §. Doch ist in der Cadenz auf dem a der Singstimm eine gewisse Zierlichkeit mit acht Punkten angemerkt, die sich leichter vernehmen, als durch die geschriebene Erklärung begreifen läßt. Nämlich eine ganze Not unbeweglich auszuhalten, und dabei die acht Achtel zu schlagen.

Es gehört eine fleißige Uebung dazu. Ich habe sie mehreren gelehrt, und zu Zeiten die beste Wirkung davon gehabt.

33. §. Wenn einem Anfänger das Trillern zu schwer fällt: so kann man ihn durch jene drei verschiedene Tremulanten in der Clavierschule stufenweis vorbereiten.

34. §. Mit Empfindung singen heißt noch viel mehr, als schön singen. Hiezu gehört ein geübter Lehrmeister, und vorzüglich ein Kapellmeister, der sich durch die Menge der eigenen erfundenen Ausdrücken selbst viel Geschmack und Gefühl erworben hat.

Das unerwartete Abfallen und Schwachwerden der Singstimm, dann ein unvermerktes Wachsen — Kleinigkeiten, die ein Unerfahrner für Nichts ansieht — überraschen manchesmal den Zuhörer am mehresten, und ergreifen das Herz.

35. §. Nicht einmal das Athemholen ist gleichgültig; denn es darf 1) unter keinem Worte geschehen, weil der Sinn dadurch leidet; 2) an keinem Orte, wo es der Zuhörer zu sehr wahrnimmt. Deswegen wird ein Lehrmeister, der ein so groser Kapell- als Singmeister ist, die aushaltende Noten sowohl als Läufe wissen so genau gegen einander abzumessen, daß es dem Sänger gar nicht beschwerlich fällt, und doch der Zuhörer glauben muß, er hohle niemal Athem.

Ja an dieselben Orte passen manchesmal solche Zierlichkeiten hin, wodurch die Schwäche des Sängers noch glänzend wird.

36. §. Dies soll für die ersten Gründe der Singschule genug sein. Alles bisher gesagte wird hiedurch noch deutlicher werden, je mehr sich die Kenntniße von der Tonwissenschaft verbreiten. Der Vorgeschmack zu der nachfolgenden Tonwissenschaft und das unentbehrliche zum bisherigen, ist die

Begleitungskunst.

1. §. Wenn man die alten Gesänge der Griechen und die davon abstammenden Gesänge der Römer betrachtet: so findet sich, daß sie keine Begleitung von irgend einem Saiten- oder Blasinstrumente dabei gehabt haben.

2. §. Die Grundlage des Gesanges zeigt es schon an; denn es kommen Ausgänge und Schlüsse der Melodien vor, wozu es Mühe kostet, einen Baß zu bringen.

3. §. Noch jezo werden alle Choräle in Wälschland ohne Orgel gesungen, und wenn sie auch hiezu gebraucht wird: so begleitet sie

niemal das Gesang, sondern spielt nur zwischen den Versen.

4. §. Hieraus folgt, daß die Alten geglaubt haben, aus der Melodie entspringe die Harmonie, d. i. aus vielen einzeln Gesängen werde eine Zusammenstimmung geschaffen.

5. §. Aber aus derselbigen Erzehlung erhellet auch, daß sie unrecht hatten; denn, wenn durch den Zusaz mehrerer Gesängen eine Zusammenstimmung erwüchse: so könnte zu einem jeden Gesange diese Vereinigung geschehen. Dieses aber war nicht thunlich, da sie die Gesänge ohne Begleitung liesen. Also muß entweder ihre Melodie sich schon auf eine unbrauchbare und verwirrte Harmonie gefußt haben, oder (welches einerlei ist) die Melodie muß aus der Harmonie entspringen.

6. §. Eine verworrene Sache wär es, den Choral ganz zu entwickeln, und seine wahre Unschuld in Vergleich der Musik darzustellen; denn hiezu gehörte eine Zeitrechnung von

meh-

mehreren tausend Jahren, die uns bis zu den musikalischen Entdeckungen vor Pythagoras, Aristoxen u. d. m. zurückführte. Und dies gäbe Stoff zu einem besondern Buche.

7. §. Hier ist blos nur nöthig zu wissen, wo die Begleitungskunst herrühre, um schicklich den Nuzen davon und Anwendung bestimmen zu können.

8. §. Es kann kein Ton vor sich allein und unabhängig von der Harmonie betrachtet werden; denn eine einzige aufgespannte Saite läßt noch zwei verschiedene Klänge mit ertönen, wie die Theorie der Tonwissenschaft lehren soll.

9. §. Hört man etliche Töne singen z. B.

c d e:

so fällt einem auch ungeübten Ohre schon eine Begleitung bei, und diese wird nicht

As G Gis

schwerlich

F B A

vielleicht

A G C

aber am natürlichsten

C G C

aus folgenden Gründen sein.

Die vollkommenste Tonart ist die harte; der verwandetste Ton zum C ist G: also die einfachste und angenehmste Begleitung wird vom rohen Ohre schon beigesellt, eh noch der Tonsezer Noten schreibt, oder der Bälgtreter dem Organisten Luft macht. Ein praktischer Beweis dessen, was die Tonwissenschaft lehrt!

10. §. Wenn nun ein jeder Ton seine verwandetste Töne mit sich führt: so ist es billig, daß ein vollstimmiges Instrument auch die gehörigen Wohlklänge immer ertönen lasse.

Klingen dem Sänger alle Töne von der ganzen Harmonie in den Ohren: so wird es ihm leicht sein, alle vorgeschriebene Verhältnisse zu finden und rein anzustimmen.

11. §. Das vollstimmigste Instrument ist die Orgel oder das Clavier, und deswegen zur Begleitung das vorzüglichste.

12. §.

12. §. Vor Alters wurde dem Orgelspieler der ganze Aufsaz von allen Stimmen vorgelegt.

13. §. Ludwig Viadena fieng an von der Grundstimme alle andere Töne her zu zehlen, und sie mit Ziefern zu bemerken, z. B. es sollte zum tiefen C das e erklingen: so suchte er das nächste c, und sagte c d e: also die dritte Stimm u. s. w. 1 2 3

14. §. Auf diese Art braucht man dem Orgelspieler nur noch den Baß zu schreiben; denn die obengeschriebenen Ziefer deuten die mitgehörigen Wohlklänge schon an.

15. §. Dieser Baß wurde bisher Generalbaß genannt. Man kannte aber hievon mehr den Namen als das Wesentliche.

16. §. Ein jeder Ton führt seine Harmonie mit sich, wie gemeldet worden. Dieser wird der Hauptklang genannt.

17. §. Liegt im Grunde der Hauptklang: so ist die Bezieferung unnöthig, es sei dann, daß die Dritte oder die Fünfte wegen der veränderten Tonart vielleicht mit einem Kreuze oder b müssen bezeichnet werden.

18. §. Will der Tonsezer Uebelklänge mit Wohlklängen verbinden: so muß sowohl der Uebelklang als auch der Plaz seiner Auflösung angedeutet sein.

$$\text{Z. B. } C\ \overset{7}{G}\ C,\ G\ \overset{9}{C}\ \overset{8}{C}$$

19. §. Liegt der Hauptklang nicht im Grunde: so entsteht eine Umwendung, und diese muß in Ziefern ausgedruckt werden.

Z. B. c 6 e 6 / g 3 c 4 / E G } C hievon ist der Hauptklang.

Man braucht nicht die Dritte ausführlich in der Bezieferung mit der Sechsten anzudeuten; denn die Dritte gehört schon zum Hauptklang, und kömt zur Sechsten, so

lang

lang nicht die Vierte ausdrücklich vorgeschrieben ist.

20. §. Nur allein die Harmonie des Tonsezers dient zum Leitfaden, und nicht jene unrichtige Regeln, die jeder Lage der Grundnoten ihre gewisse Beziehungen, und jeder Ziefer ihre Nebenziefer bestimmen sollen. Diese müssen vergessen werden, eh man wahre und bündige Grundsäze fasse.

21. §. Die Regeln der ersten Gattung hiesen so: daß die Tonleiter, wenn sie im Grunde liegt, hinauf und herunter immer auf die vorgeschriebene Art müsse begleitet werden. Tab. VII. fig. 9.

22. §. In gegenwärtiger Tonleiter erschienen nur vier Töne als Hauptklänge, und fehlte die Zusammenstimmung sowohl vom A als vom E und H, die doch darin sich befinden sollten.

23. §. Des vermeintlichen zweiten Tones D Hauptklang ist der fünfte Ton G; des dritten Tones E der erste Ton C; des vierten Tones F Hauptklang ist der zweite das D; des sechsten Tones A der vierte F; des siebenten Tones H Hauptklang ist der fünfte G.

24. §. Im herabsteigen weicht sie gar ins G aus, vermittels der grosen Dritten fis, die das D zum fünften Tone bestimmt. Dieses streitet gegen die Wesenheit einer Leiter.

25. §. Noch ein anderer Fehler äussert sich, daß im zweiten Schlage dem fünften Tone G, das A mit 6, nämlich die Umwendung des vierten Tones F folge, wodurch das Gehör nicht wenig beleidigt wird.

26. §. Also ist bei dieser so bezieferten Leiter die Tonfolge gefehlet, die Ausweichung unrichtig, und gehet zu ihrem gänzlichen Umsturze Nichts ab, als eine andere stufenmäsige Reih angenehmer Baßnoten in einer regelmäsigen Fortschreitung so zu sezen, daß

kein

kein einziger Ton mehr mit vorigen bestimmten zutreffe. Unter verschiedenen, die man erfinden könnte, wird folgende, der sechszehnten Seite zweite Figur vielleicht eine der natürlichsten sein.

27. §. Man betrachte nur die richtige Folge der Hauptklänge, und untersuche hiebei, ob nicht alle sieben Töne in der Leiter mit ihrer eigenen Harmonie erscheinen. Tab. VII. fig. 10. Man vergleiche aber mit ihr die vorige Leiter, und da wird sich finden, daß kein einziger Schlag zutreffe.

28. §. Die Regeln der andern Gattung hiesen so: daß zu gewissen Ziefern immer sichere bestimmte Nebenziefer müssen mitgegriffen werden.

29. §. Es wird am deutlichsten sein, wenn man die Unzulänglichkeit dieser Regeln zu beweisen, immer besondere Lehrsäze hievon anführt, und sogleich einen allgemein üblich- und geprüften aber widersprechenden Fall dem Lehrsaze an die Seite stellt.

30. §. Lehrsaz: zur 2 gehört 4 6. Wenn man die Neunte umwendet, (Tab. VIII. fig. 2.) und zum Grunde legt: so sind zur 2 nicht mehr die 4 und 6, sondern 4 und 7 Nebenziefer.

Also ist entweder die Neunte gefehlt, oder sie darf nicht umgewendet werden, oder vorige Regel muß unrichtig sein.

31. §. Lehrsaz: zur 4× gehört 2, 6. Wenn die Elfte zum vierten Tone vorfällt; so ist sie der Lage der Tonleiter gemäs die grose. Tab. VIII. fig. 3.

Die grose Elfte wird hier von der Fünfte und Achte begleitet, wie sonsten die kleine Elfte. Also kann entweder die Elfte niemal gros sein, und die Tonleiter muß verworfen werden, oder die vorige Regel.

32. §. Lehrsaz: zur 5 gehört 3, 6. Nach dem siebenten Tone kann auch der dritte Ton folgen, und hiedurch wird diese Regel so un-

nüz, als unschicklich ihre Befolgung wär. Tab. VIII. fig. 4.

33. §. Lehrsaz: zur 8 gehört 3, 4. Der siebente Ton wie H im C kann einen unentscheidenden Schlußfall haben, der eben darum mehrentheils zu den Fragen dient, wobei natürlicher Weis die Stimm vom f hinauf steigt. fig. 5.

Sollte nun hier die Vierte das g eingemischt werden: so wär nicht mehr der siebente Ton H sondern G der Hauptklang. Folglich geschäh erstens durch den siebenten Ton kein Schlußfall. Zweitens würde das f die Unterhaltungs-Siebente zum Hauptklange G, die nicht hinauf steigen darf, wie es doch nothwendiger Weise bei allen Fragen, besonders im Recitative geschehen muß.

Drittens ist das Kreuz oder das Erhöhungs-Zeichen der Sechste unnöthig.

34. §. Lehrsaz: zur 7b gehört 3, 5. Wenn man, wie oben, die Neunte umwendet, und

zum

zum Grunde legt: so sind zur Siebenten nicht mehr die Nebenziefer 3, 5 sondern 2 und 4. Das b bei der Siebente ist ebenfalls überflüsig.

35. §. Lehrsaz: zur 7 gehört 2, 4. Wenn jedem Tone der Leiter seine Siebente zugelegt wird: so bekommen der erste und vierte Ton die grose Siebente.

Beide Töne haben als Hauptklänge ihre Wohlklänge zur Begleitung. fig. 6. Folglich ist auch diese Regel unrichtig.

36. §. Lehrsaz: zur $\frac{9}{6}$ gehört 3. Ein widriger Fall äussert sich schon, wenn die Elfte und Dreizehnte mit den Wohlklängen verbunden werden, und die Fünfte zum Grunde liegt. fig. 7. So fällt auch dieser Lehrsaz zu Boden. Es wär viel zu langweilig, alle diese verworrene Regeln anzuhören.

37. §. Die einfachste Art zu begleiten ist diese, daß man die Harmonie und ihre Umwendungen wohl verstehe, folglich die Wohl-

von

von den Uebelklängen zu unterscheiden wisse, und auf die Lage wohl acht habe.

38. §. Hievon soll die Anwendung sogleich bei den drei Tonleitern der Stimmbildungskunst thätig gezeigt werden.

39. §. Von den Griffen der rechten Hand zu sprechen, muß man sich vorstellen, als spielte man die vier Singstimmen.

40. §. Hier ist die erste Regel, daß, wenn eine Stimm schon einen Ton gehabt hat, der in folgender Harmonie wieder vorkömt, dieser Ton füglicher bei der nämlichen Stimme bleibe: also wär es unschicklich, wenn in den zwei ersten Schlägen der ersten Tonleiter die begleitende rechte Hand jene Lage der Töne hätte. Tab. VIII. fig. 8.

Das $\underline{\underline{c}}$, das vorher im Diskant lag, darf nicht in den Tenor kommen, und auf die nämliche Art muß das f in derselbigen Stimme bleiben.

41. §.

41. §. Die zweite Regel ist, daß es nicht scheinen darf, als kämen zwei Achten oder Fünften vor, und deswegen wären es Fehler, wenn man in den zwei ersten Schlägen jene Begleitung der rechten Hand zulegen wollte. fig. 9.

Der Diskant hat dreimal die Achte c f b;

der Alt hat dreimal die nämliche Fünfte g c f;

von der Grundstimme C F B.

42. §. Dieser Regel zu folge ist Tab. VI. f. 9. 00) so zu sagen die Tenorstimm vom f nicht, wie es die Lage zu fodern schien, ins e getreten, damit nicht zwei Fünften zwischen dem Diskant und Tenor entstehn (Tab. VIII. fig. 10.); sondern vom f ins h zurückgewichen, wodurch die Fünfte verdoppelt wird.

43. §. Der Tenor war zwar näher am gis; aber diese Fortschreitung ist dem Gehöre sehr unange-

angen hm. Hieraus erhellet, daß die Lag und die verschiedene Bewegung der inneren Stimmen auch nicht wenig zum Ganzen beitrage, und ist um so weniger zu begreifen, daß man sowohl im Saze von vier Singstimmen als instrumentalischen Stile, die Mittelstimmen vernachläßigt, wo man auch ihnen ihre besondere Gesänge anweisen sollte.

44. §. Auf die nämliche Art könnte man sich keine gute Wirkung versprechen, wenn eine Stimm von einer Fünfte in die verminderte Dritte steigen sollte. Viel erträglicher ist es, wenn sie von der verminderten Dritte, als von einem unvollkommenen Saze, in einen etwas vollkommenern, als in die Fünfte fällt, wie oo)

45. §. Ein anders ist pp), wo das e vom Tenor sehr schicklich ins fis steiget und sich mit dem Contralt vereinigt.

46. §. Wenn das d qq) und c rr) um acht Töne tiefer lägen: so wären hiezu das a ss)

und

und g tt) zwei verbottene Fünften (Tab. VIII. fig. 11). Die zwei Vierten aber (fig. 12.) sind dem Gehöre nicht so eckelhaft; wenn noch andere Töne beitreten.

47. §. Tab. VI. fig. 1. uv) muste man die Achte xx) verdoppeln, wenn anders der Tenor yy) nicht mit dem Alt einklänglich, wie (Tab. VII. fig. 1.) ux) xz) rt) zk) werden sollte.

Die Siebente g (Tab. VI. f. 1.) uu) im Alt kann sich nicht hinauf ins a auflösen, sondern fällt nothwendiger Weise ins f. Sollte man dem Tenor das a anweisen: so hätte er zweimal die Fünfte von der Grundstimme, das ist e vom A mm) und a vom D zz).

48. §. Auch hier kann, um ungezwungen zu sein, die Altstimm (Tab. VI. fig. 1.) vom gis ik) nicht ins e schreiten und daher fehlt dem A lm) die Fünfte.

Sollte sie ins e gehen und zugleich angenehm singen: so trüg ein schicklich eingeschal-

schaltetes Zwischennötchen sehr viel hiezu bei. Dieses müste aber fis und nicht f heisen, und wär in der weichen Tonart vom A etwas hart. Tab. VIII. fig. 13.

49. §. Bei den Griffen der rechten Hand muß man immer auf die Abwechslung sehen. Die mannichfaltigste Abwechslung ist jene, wenn sich die rechte Hand auf eine ganz andere und widrige Art bewegt, als die linke.

Die widrige Bewegung schneidet allen vorher gemeldten Fehlern den Weg ab.

Beispiele der widrigen Bewegung sind in der dritten Tonleiter mit vv) einförmig bemerkt.

Um der Lage der Töne vorzusehen, ist beim vorlezten Schlage der dritten Singleiter eine vierstimmige Harmonie in der rechten Hand angebracht.

50. §. Was das Instrument der Begleitung angeht: so ist zu wissen, daß wenn es auf dem Claviere geschieht, die linke Hand im Baß schicklicher immer Achten greife, und die rechte Hand arpeggiere, wie Tab. IX. f. 2.

auch verdoppelt, wie fig. 3. oder wenigstens so: daß die Töne nicht auf einen Stoß, sondern nach und nach angeschlagen werden, welches folgender Strich anzeigt. f.4.

51. §. Es muß ein merklicher Unterschied in der Begleitung beobachtet werden, ob es auf die Stimmbildung angesehen sei, oder ob zierlich gesungen werde.

Im ersteren Falle darf man den Baß verdoppeln und die rechte Hand ziemlich bewegen, im zweiten aber muß man nur die nothwendigsten Töne herausuchen, um nicht den Sänger zu betäuben. Hiebei äussert sich ein Vorzug des Fortepiano und des Pantalon vor dem Flügel.

52. §. Geschieht die Begleitung auf der Orgel: so müssen statt, daß man auf dem Clavier immer abstößt, beide Hände soviel, als möglich, anhalten und darf niemal ein Ton aufgehoben werden, der noch bei der folgenden Harmonie brauchbar ist, sondern der folgende Ton muß mit vorigen eben so anhalten, als wenn es nur ein Ton wär. Dieses wird

durch

durch ein liegendes c angedeutet. Tab. IX. fig. 5.

53. §. Sonsten hat auch noch die Orgel die Fußtritte, vermittels welcher die tiefsten Grundtöne, welche zu fassen die linke Hand nicht mehr zureichet, mit angeschlagen werden können, besonders, wenn die rechte Hand die Uebelklänge, und die linke Hand die Wohlklänge greifen muß. Tab. IX. fig. 6.

54. §. Vom Fingersaze zu sprechen, so kann bei vollstimmigen Griffen keine allgemeine Regel gelten, da man sich schon damit begnügt, wenn nur die Finger zureichen.

55. §. Der Daume kömt auch auf die erhabene Töne zu stehen, wenn die Hand und besonders die linke um Achten zu fassen, sich weiter als sonst ausstrecken muß; es sei dann, der erste und vierte Finger vom Orgelspieler können so weit spannen.

56. §. Um aber auch ein Beispiel von der rechten Hand zu geben: so folgen hier die Ziefer, welche Finger ungefehr können angewendet werden.

c	3	c	3	d	4		c	3	cis	4	d	4
g	1	a	1	b	2		g	1	a	2	a	2
e	o	f	o	f	o		e	o	e	o	f	o
a	4	b	4	b	4		b	4	c	4	c	4
f	2	f	2	g	3		g	2	g	2	a	3
d	o	d	o	es	1		es	1	e	o	f	1
c	4	d	4	d	4		dis	4			e	4
a	2	a	2	h	2		a	o	h	2	c	3	h	2
f	o	fis	1	g	o		fis	1			gis	1

57. §. Es sollte eigentlich, wenn Dritten zu greifen sind, gleichwie ein Ton ausbleibt, eben so auch ein Finger leer gehalten werden.

58. §. Wenn der Daume und der erste oder der vierte und fünfte darauf zu stehen kommen: so ist gemeldte Regel ohne Befolg; denn diese Finger können eben so weit sich ausdehnen, als der erste und dritte.

59. §.

59. §. Man muß nur sonsten vermeiden, daß der erste und zweite, oder zweite und dritte Finger keine Dritte greifen, und eine unanständige Gabel gestalten.

60. §. Kommen aber viele erhabene Töne oder vollstimmige Harmonien vor: so hält auch diese Regel nicht Stand.

61. §. Die Lehre von den Hauptklängen kann nicht genug wiederhohlet werden.

In der ausgesezten Arie sind sie unten angemerkt, und nun trift uns die Reihe ihren Bezug auf die Begleitungskunst zu untersuchen.

62. §. Im ersten Schlage hätte das D als Hauptklang keine Beziefferung nöthig, es steht aber sehr schön, wenn vor der $\frac{6}{4}$ auch $\frac{5}{3}$ hergehe.

Die Fünfte ist a; die Dritte fis, die sich zum D eben so, wie das e zum C verhält.

Um diese Leiter nach jener harten Tonart des C abzugleichen, mußte erstlich aus bemeldten Gründen vor dem f; dann auch vor dem

c ein Kreuz gesezt werden, damit cis zum d sich verhalte, wie h zum c.

63. §. Im zweiten Schlage entsteht schon eine Umwendung; denn das D hat nicht die Bezieferung von $\frac{5}{3}$ sondern 6 h
von 4 g
D

Legt man H zum Grunde, dann wird in der Bezieferung die Sechste erscheinen, zum neuen Beweise, daß auch H eine Umwendung sei: g 6
d 3
H

Legt man aber G zum Grunde: so ist h die Dritte, d die Fünfte d 5
h 3
G

Obige Beispiele und diese Erklärungen können auch in mehreren noch nicht bestimmten Sätzen zum Leitfaden dienen.

64. §. Diese Untersuchung kann auch umgekehrt sein.

Z. B. h ist das Gesang, D der Baß. Wenn G der Hauptklang ist: so muß noch g in der Begleitung erscheinen. Es könnte

zwar

zwar H der Hauptklang werden, wenn man das fis beifügte. Doch ist das G aus zwei Ursachen zum Hauptklange schicklicher.

Erstens sind die drei Haupttöne D, G, A viel angenehmer, als wenn schon zum Anfang eine weiche Tonart wie H eingemischt würde.

Zweitens erhält die Singstimm mehr Freiheit, in einem solchen Tone Veränderungen anzubringen.

65. §. Auch E könnte im zweiten Schlage der Hauptklang sein. Dann wär das im Grunde liegende D eine wohl vorbereitete Siebente des zweiten Tones.

Es widerspricht aber das kleine d im Gesange; denn dergleichen Uebelklänge werden niemal verdoppelt.

66. §. Der Hauptklang vom dritten Schlage ist der fünfte Ton A mit der Unterhaltungs-Siebenten, die zum vierten Viertel im Gesange erscheint.

67. §. Fis könnte zwar zu dem cis und a klingen, es wäre aber zu gezwungen und dem

Zwecke wenig gemäs, da man einen Schlußfall zu bereiten suchte.

68. §. Auch der siebente Ton cis schien zum lezten g im Gesange der Hauptklang zu sein.

Hier wurden aber die vollkommenen Töne den trocknen weichen Tonarten vorgezogen.

69. §. Beim sechsten Schlage dörften zur ersten Hälfte das G und zur andern das E der Hauptklang sein. Um mannichfaltig und einfach zu sezen, wählt man auch einmal eine weiche Tonart, und diese für den ganzen Schlag.

70. §. Im elften Schlage könnte zum dritten Viertel schon das A als Hauptklang eintreten, und dann würde der Punkt d im Gesange die Elfte. Tab. XI. fig. 4. Man hat es aber vermieden, um nicht der Singstimme einen Zwang anzuthun, daß sie sich so ängstlich an ihre Vorschrift binden müste.

Ein angenehmer Erfolg für einen Kapellmeister, der klar schreibt, daß die Sänger mehr Freud und Leichtigkeit bei seinen Stüken im Vortrage verspühren.

Der

Der Begriff Klarheit muß sich nicht zu weit ausdehnen, daß man bei den Chören, statt jeder Singstimme ihr an und vor sich natürliches aber eigenes Gesang anzuweisen, sie eben so sezte, wie begleitende Stimmen die Waldhorne, Hoboen u. d. durch welch lezten Saz viele Sänger heutiges Tags die so sehr gesuchte Klarheit verstehen.

71. §. Aus vorigem Grunde war es besser im 14ten Schlage das H zum Hauptklange wählen, als das a im Gesange zur Elften vom Hauptklange E machen wollen.

72. §. Nur allein die Halte (Fermaten) und Schlüsse (Cadenzen) entschuldigen den Sänger vom gemeinen Befolg der durch den Hauptklang bestimmten Harmonie. Dies ist die einzige und nothwendige Ausnahm von der Regel.

Z. B. im 46ten Schlage dieser Arie steht gis mit der Siebente und bereitet hiedurch das d und fis zum Hauptklang A des 48ten Schlages als die Elfte und Dreizehnte vor. (Tab. XI. fig. 1.) D kann hier nicht für

den Hauptklang angesehen werden; denn die Siebente darf zwar einen weiter entfernten Uebelklang vorbereiten, aber sich nicht ohne Bewegung auflösen (fig. 6). Gegenwärtiger Untersuchung zu Folge fänd nicht einmal ein einziger Lauf, vielweniger eine ausgearbeitete Cadenze statt. Es wird aber dem Sänger eine Freiheit zugestanden, daß er die wahre Uebelklänge als Wohlklänge behandeln und hiemit auch manchesmal noch in andere Töne übergehen könne.

Eine Freiheit, die ein dramatischer Kunstrichter dem vorm Tode trillernden Cato nicht versagt.

Wollte man aber auf dem fünften Tone mit $\frac{5}{3}$ den Ruhepunkt für den Sänger bestimmen: so hörte alle Mannichfaltigkeit auf.

Der Sänger wüste nichts Neues einzuschalten, da alles, was nur zu erwarten ist, schon vorgesprungen wär. (Ich rede von der Erfahrung).

73. §. Eben so, wie gegenwärtige Untersuchung angestellt war, soll der Zögling in jeder Arie

die

die Hauptklänge und hievon die Beziefe:ung für die Umwendung finden.

Nun kömt es an die Lage der Töne.

74. §. Im sechsten Schlage muste eine Abwechslung der Lage, und im siebenten die widrige Bewegung angebracht werden; denn sonsten hätte der Tenor (fig. 7.) oder der Alt (fig. 8.) zweimal die Achte vom Baß; oder der Diskant (fig. 9.) zweimal die nämliche Fünfte vom Tenor bekommen.

75. §. Die Bewegung der rechten Hand wird gemeiniglich der linken zu Folge eingerichtet, doch hier, da die Arie sehr langsam geht, war es rathsamer, die rechte Hand statt Vierteln, wie sie nur im achten Schlage bekömt, (fig. 13.) sonsten immer mit drei Achteln nachtreten zu lassen.

Wie hier der Baß: so muß auch manchesmal die Bezieferung vorschlagen; wenn die nämliche Harmonie anhält, und der Baß auf den ungraden und starken Takttheilen kleine Pausen hat. (fig. 10.)

76. §.

76. §. Im vierzehnten Schlage muste die Dritte verdoppelt werden, damit nicht der Tenor zweimal die Fünfte vom Baß bekäm. fig. 11.

77. §. Im fünzehnten Schlage ersehen wir bei den zwei lezten Vierteln eine regelmäsige und angenehme Umwendung. Zum E im Grunde wird die Siebente d angeschlagen, diese verschwindet aber im Gesange, sobald die Grundstimm sie der oberen abnimmt, austauscht, und das d beim folgenden Schlage in das cis auflöset.

Hätte man bisher einen so richtigen Begriff von den Wohl- und Uebelklängen gehabt: so würde die Tonkunst durch keine amphibische Regeln, die zwischen Uebelklängen in der Höhe und Uebelklängen in der Tiefe einen verworrenen Unterschied festgesezt haben, in den Augen der Philosophen erniedrigt, vielweniger lächerlich geworden sein.

78. §. Im zwanzigsten Schlage war die widrige Bewegung höchstnöthig, sonst wären zwei

Feh-

Fehler zugleich entstanden. Der Diskant hätte zweimal die nämliche Fünfte vom Tenor (fig. 12.)

	e	fis
vom	a	h
und der Alt zweimal die Achte	cis	d
vom Baß	Cis	D

bekommen.

79. §. Im 28ten Schlage muste das e die Dritte vom C oder die Fünfte vom Hauptklange A verdoppelt werden;

1) um die folgende Lage des 29ten Schlages vorzubereiten,

2) um den Wechsel des cis mit c da nicht vorzunehmen, wo im Baß ebenfalls das C erscheint.

Bemeldte Gründe werden durch gegentheilige Beispiele bestättigt fig. 14.

80. §. Der 29 und 30ste Schlag sagen das nämliche, mit dem Unterschiede, daß die obere Stimm mit der untersten wechselt und diese nach dem H das Dis bekömt, da jene nach dem dis das h erhält.

81. §. Im 37ten Schlage muste so zu sagen der Tenor mit dem Baß einklängig werden;

1) damit nicht zwei gleiche Fünften zwischen dem Alt a h
und Baß D E entsprüngen fig. 15.

2) das

2) damit der folgende Schlag eine natürliche Lag bekäme, die sonst sehr verzerrt ausfiel.

82. §. Im 40ten Schlage ist das d die Dritte vom H oder die Fünfte zum Hauptklange Gis verdoppelt, um zwei Achten beim 41ten Schlage zwischen dem Alt und Baß zu vermeiden. (fig. 16.) Mit vielem Vorbedacht ist Gis und nicht E zum Hauptklange hier gewählet worden,

1) wegen der Ausrufung, die in Ansehung der Harmonie, nicht aber Melodie, der Frage gleichet;

2) damit die entscheidenden Schlußfälle etwas mäßiger gebraucht würden;

3) der Singstimme mehr Freiheit beim Halten zu lassen; denn sonsten wär sie zu streng an die Vorschrift gebunden, jezo aber braucht sie weder die Harmonie noch die Melodie und den Einfall in den 41ten Schlag zu beobachten. Sie könnte sogar folgendermasen schliesen: (fig. 20.) Laß — mich küssen.

83. §. Im 43 und 44ten Schlage ersehen wir schon wieder den Nuzen der widrigen Bewegung und bemerken den Unterschied zwischen der Lage; denn, wenn das e und d tiefer lägen: so wären es verbottene Fünftenverhälnisse, (fig. 21.) so aber sind es Vierten, die das Gehör noch ertragen kann, wenn ihre Folgen nicht zu oft vorkommen, und dadurch eckelhaft werden.

84. §. In den drei ersten Schlägen des zweiten Theils wird die scheinbare Sechste verdoppelt, damit nicht in beiden ersten Fällen der Alt; (fig. 17.) und im lezten Falle der Tenor vom Baß zweimal die Achte habe. (fig. 18.).

Dieser Fehler könnte zwar vermieden werden, ohne eine Stimm in der rechten Hand zu verdoppeln (fig. 19). Allein diese Lage ist nicht so natürlich, wie vorige, sondern etwas springend, und deswegen unangenehm.

85. §. In der zweiten Hälfte des sechzehnten Schlages war es nicht wohl möglich, eine dreistimmige Begleitung zu bekommen; denn es entspringen entweder zwischen dem Tenor und Diskant zwei obschon nicht gleiche doch dem Gehöre unangenehme Fünften:

d cis
gis fis

oder gar gleiche Fünften zwischen dem Baß und Tenor:

cis dis
Fis Gis.

Deswegen muste gleichsam der Tenor und Alt einklängig gesezt werden.

86. §. Im 18 und 19ten Schlage ist die Begleitung der rechten Hand obschon nur zweistimmig, doch sehr mannichfaltig; denn es geht in dieser vortheilhaften Lage kein Wohlklang ab.

86. §.

87. §. Obige Beispiele und die bisherige Erklärungen können auch in mehreren hier unbestimmten Fällen zum Leitfaden dienen.

Nun darf man sich endlich der Tonwissenschaft nähern.

Ich hab sie schon vor zwei Jahren abgefaßt und zum Behuf meiner Vorlesungen im Drucke herausgegeben.

Wir erzielten zwar in der Tonschul den erwünschten Erfolg, allein sonsten wurde geklagt, daß sie so schwer zu verstehen sei.

Vermittels dieser Vorbereitung wird sie deutlicher werden, und was noch vielleicht zum zweifeln übrig bleibt, sollen zwei besondere Hauptstücke, die Nuzbarkeit des Tonmaßes und der Gebrauch der Harmonie weitläufig erklären.

Ich wünschte alle hier nur einschlagende Fragen vorläufig beantworten zu können, und erkläre hiemit noch einmal öffentlich, daß ich auch fernerhin alle mir zugeschickte Zweifel mit eben dem frohen Vergnügen auflösen werde, als warmem Diensteifer, bei den häufigen und beschwerlichsten Amtsgeschäften, ohne die mindeste Absicht eines Eigennuzes, ich den neuen Arbeiten und verschiedenen Anfragen meiner Zöglinge entgegen sehe.

Georg Joseph Vogler's,

Päpstlichen Erzzeugen, Ritters vom goldenen Sporne, Kämmerers des apostolischen Pallastes, Seiner Kuhrfürstlichen Durchleucht zu Pfalz geistlichen Rathes, Hofkapellanes und Hofkapellenmeisters, auch öffentlichen Tonlehrers, und der arkadischen Gesellschaft in Rom Mitgliedes,

Tonwissenschaft

und

Tonsezkunst.

Mannheim

gedruckt in der kuhrfürstlichen Hofbuchdruckerei,

1776.

Dem

Durchleuchtigsten Fürsten

und Herrn,

Herrn

Karl Theodoren,

Pfalzgrafen bei Rheine, des heil. römischen Reiches Erzschazmeister und Kuhrfürsten, Herzoge in Baiern, zu Gülich, Kleve und Bergen, Fürsten zu Mörs, Marquisen zu Bergen op Zoom, Grafen zu Veldenz, Sponheim, der Mark, und Ravensberg, Herrn zu Ravenstein u. s. w.

meinem gnädigsten Kuhrfürsten und Herrn

Durchleuchtigster Kuhrfürst,
gnädigster Fürst und Herr!

Als ich mein Vatterland vor fünf Jahren verlies, um meine Kenntnise in der Tonwissenschaft, der ich mich von Jugend auf gewidmet hatte, zu erweiteren und zu vervollkommnen: wo konnte ich meinen Weg wohl anders hinrichten, als nach der Wohnstadt des deutschen Apollo, nach dem berühmten Mannheim, wo Euere kuhrfürstliche Durchleucht ein Chor von Tonkünstlern unterhalten, dessen Ruf sich bis an die äuserstен Gränzen von Europa verbreitet hat, und das wirklich seines Gleichen in der Welt suchet? So sehr ich nun durch die Höhe, welche die Feinheit und der gute Geschmack in dieser Kunst hier bestiegen haben, in Verwunderung gesezet wurde: so sehr muste ich über die ausserordentliche Huld erstaunen, mit welcher Euere kuhrfürstliche Durchleucht auf mich herab zu strahlen geruheten, da Höchstdieselben mich nicht nur diesem erhabenen Chore einverleibten, sondern auch in Wälschland reisen liesen,

damit ich mir die Einsichten der grosen Männer, die dieses glückliche Vatterland der Tonkunst so häufig gezeuget hat, zu Nuzen machete. Da ich von diesen allerhöchsten Gnadenbezeigungen ganz durchdrungen bin: so lege ich gegenwärtiges Werkgen, als ein schuldiges, wiewohl schwaches Dankopfer, Euerer kuhrfürstlichen Durchleucht in aller Ehrfurcht zu Füsen. Findet dasselbe bei Höchstdenselben einen eben so gnädigen Beifall, als meine bisher gesezten Tonstücke: so wird mir das ein neuer und mächtiger Sporn sein, in der mir gnädigst angewiesenen Laufbahn unermüdet fortzuarbeiten, gleichwie ich denn nichts sehnlicher wünsche, als mich der höchsten Gnaden einigermasen würdig zu machen. In diesem Wunsche und Bestreben ersterbe ich

Euerer kuhrfürstlichen Durchleucht

meines gnädigsten Fürsten und Herrn

Schwezingen den 15ten Herbstmonat 1776.

unterthänigst treu gehorsamster

Vogler.

Dem Leser.

Die Verhältnise und das Ebenmas, worauf sich die Tonwissenschaft gründet, sind an sich gewiß und unveränderlich. Ein Tonlehrer, der dieses Ebenmas kennet, wird also auch im Stande sein, in seinem Unterrichte allgemeine, sichere, und keinem Zweifel, keiner Ausnahme unterworfene Regeln zu geben. Diese Regeln müssen die Zahl aller möglichen Wohl- und Übelklängen, aller Umwendungen, Verbindungen, Vorbereitungs- und Auflösungsarten, aller Schlußfälle und Ausweichungen, sie müssen das Gebäud der harten, weichen und vermischten Leitern, die Eintheilung, die Folge, die Lage u. s. w. bestimmen. Eine hinlängliche Erörterung dieser Stücke wird man noch in keinem Werke finden. Da sie mir aber zu meinen Vorlesungen bei der von seiner kuhrfürstlichen Durchleucht neu errichteten Tonschule unumgänglich nothwendig ist: so habe ich es gewaget,

die-

dieselbe zu unternehmen, und den Liebhabern der Tonwissenschaft in diesen Blättern vorzulegen. So neu dieses Werk in seiner Art ist: so weit bin ich nichts destoweniger davon entfernet gewesen, andere Lehrmeinungen darin anzufeinden. Vielleicht werde ich nicht ein gleiches Betragen gegen mich von allen Seiten zu erwarten haben. Indessen werde ich alle Zweifel, die man mir etwann zuschicken mögte, eben so bereitwillig auflösen, als freundschaftliche Erinnerungen zur Verbesserung meines Werkes mit Danke annehmen. Aber Kunstrichtern, die ihre Ehre blos in Verachtung Anderer suchen, werde ich niemal mit einem Buchstaben antworten.

Mannheim den 16ten Herbstmonat
1776.

Tonwissenschaft.

1. §. Die Tonwissenschaft ist eine Wissenschaft, aus sicheren Gründen der Verhältnise der Töne zu bestimmen, was dem Gehöre wohl oder übel klinge.

2. §. Verhältnise werden durch Grösen ausgedrücket; diese aber vermittels eines Masstabes bestimmet.

3. §. Die Tonwissenschaft mißt ihre Verhältnise auf der Saite ab.

Weil aber alle erfoderliche Verhältnise auf einer Saite nicht können gefunden werden: so kann man sich füglicher ein-

es acht- und gleichsaitigen Tonmaßes bedienen, dessen

erste Saite in 9 gleiche Theile abgemessen werden kann
zweite 10
dritte 11
vierte 12
fünfte 13
sechste 14
siebente 15
achte 16.

4. §. Um nun zwischen denjenigen gefundenen Tönen, welche mit der nämlichen Benennung vorkommen, einen Unterschied zu machen: so bemerket man das tiefeste c auf dem Claviere, und die sechs nachfolgenden Töne mit grosen Buchstaben; die folgenden sieben mit kleinen; wieder sieben mit einem; ferner mit zwei; und zulezt mit drei untergezogenen Strichen, z. B.

C D E F G A H c d e f g a h
c d e f g a h c d e f g a h c d e f

5. §. Wenn man zwei Saiten von gleicher Dicke und Länge gleichmäsig anspannet: so kömt derselbige Ton hervor, und wird der Einklang genannt z. B. das F auf dem Claviere, das von zweien gleich gestimmten Saiten ertönt.

6. §. Theilet man die Saite in zwei gleiche Theile: so werden sie zwar gegen sich gemäs voriger Verhältnis als der Einklang lauten, zur ganzen Saite aber auf dem Claviere die achte Stimme sein z. B. f zum F
$\frac{1}{2}$: 1

7. §. Theilet man die Saite in drei gleiche Theile: so entspringt zur ganzen die zwölfte Stimme, welche aber Kürze halber zur Achten als die Fünfte betrachtet wird.

$\underline{c}$ zum F oder $\underline{c}$ zum f

$\frac{1}{3} : 1 \qquad \frac{1}{3} : \frac{1}{2}$

8. §. Theilet man sie in fünf gleiche Theile: so entspringt zur ganzen Saite die siebenzehente Stimme, welche aber gleichfalls Kürze halber zur Fünfzehnten als die Dritte betrachtet wird. $\underline{a}$ zum F oder $\underline{a}$ zum $\underline{f}$

$\frac{1}{5} : 1 \qquad \frac{1}{5} : \frac{1}{4}$

9. §. Die erste Verhältnis des Ganzen zum Ganzen (5. §.) ist die angenehmste, aber die einfachste; die lezte Verhältnis des Fünftel zum Ganzen (8. §.) ist die mannigfaltigste, aber von bemeldten am wenigsten angenehm. Das Ganze zum Ganzen oder 1 : 1 ist die nächste; das Ganze zum Fünftel oder 1 : $\frac{1}{5}$ ist die entferntere: daraus folgt, daß, je näher die Verhältnis eines Tons mit dem andern ist, desto angenehmer, aber einfacher; je entfernter die Verhältnis ist, desto mannigfaltiger, aber weniger angenehm er dem Gehöre klinge.

10. §.

10. §. Auf den Einklang beziehet sich die Hälfte, das Viertel, das Achtel u. s. w.

F	f	f	f
		—	—
1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$

auf das Drittel bezieht sich das Sechstel

$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{6}$
c	c
—	—

auf das Fünftel bezieht sich das Zehntel

$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{10}$
a	a
—	—

11. §. Wenn man die ganze Saite, ihre bisher gefundene Antheile, nämlich ihre Hälfte, ihr Drittel, ihr Fünftel, Sechstel, und Achtel zugleich ertönen läßt: so vernimt man eine angenehme Zusammenstimmung nicht nur allein mit dem Haupt- und Grundklange, sondern auch unter sich selbsten. Zöge man nun Stimmen aus der Mitte, legte sie zum Grunde, und zehlte die andern davon her: so würden die Verhältniße zwar um-

gewendet, die Bezieferungen verändert, aber das Gehör gleichmäsig vergnügt werden.

12. §. Demnach folgt der richtige Schluß: daß

gleichwie 1) F zum F, d. i. der Einklang,

$$1 : 1$$

ebenfalls f zum F, d. i. die Achte;

$$\frac{1}{2} : 1$$

gleichwie 2) c zum f, d. i. die Fünfte,

$$\frac{1}{3} : \frac{1}{2}$$

ebenfalls f zum c, d. i. die Vierte;

$$\frac{1}{4} : \frac{1}{3}$$

gleichwie 3) a zum f, d. i. die grose Dritte,

$$\frac{1}{5} : \frac{1}{4}$$

ebenfalls f zum a, d. i. die kleine Sechste;

$$\frac{1}{8} : \frac{1}{5}$$

gleichwie 4) a zum c, d. i. die grose Sechste,

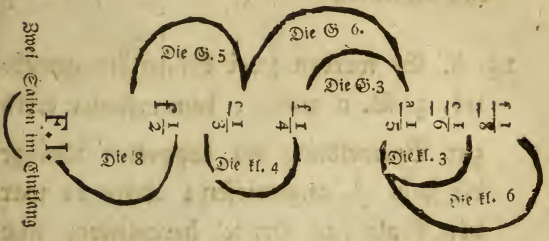
$$\frac{1}{5} : \frac{1}{3}$$

ebenfalls c zum a, d. i. die kleine Dritte

$$\frac{1}{6} : \frac{1}{5}$$

ein

ein Wohlklang sei: folglich sind acht Wohlklänge.



13. §. Diese sind die Gründe dessen, was verschiedene Erfahrnise schon bestättiget haben: nämlich, warum eine einzige ausgespannte Saite z. B. F ihr Drittel c, und Fünftel a noch mit ertönen lasse, und hingegen drei eben so gestimmte Orgelpfeifen dem Gehöre als ein einziger Ton vorkommen.

14. §. Diese angegebenen acht Wohlklänge beziehen sich, wie bewiesen worden, auf die drei Wurzelzahlen 1, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$, oder auf die Wohlklänge: den Einklang, die Fünfte, die Dritte. Um aber die andern Töne beizufügen, welche eine harte

oder weiche Tonleiter ausmachen sollen: muß man sich wieder obiger Verhältnise bedienen.

15. §. Es werden zwei Gränztöne gewehlet, z. B. c und c, dem ersten c wird zur Vermeidung der doppelten Brüche die Zahl $\frac{1}{24}$ angewiesen; denn es war von F als das Drittel hergeleitet, und vermög der Steigzahl 2, welche die achte bestimmet, bezieht sich $\frac{1}{24}$ auf $\frac{1}{12}$, $\frac{1}{6}$, und leztlich auf $\frac{1}{3}$. Dem zweiten c der achten Stimme vom $\frac{1}{24}$ gebührt gemäs der Verhältnis $\frac{1}{2} : 1$ die Zahl $\frac{1}{48}$.

16. §. Wie sich nun bei Ausmessung der Saite f zum c verhielte:

$$\frac{1}{2} : \frac{1}{3}$$

so muß sich c zum g und g zum d verhalten;

$$\frac{1}{24} : \frac{1}{36} \quad \frac{1}{36} : \frac{1}{54}$$

das f, dem die Zahl $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$ zukam, weil es zwischen $\frac{1}{24}$ und $\frac{1}{36}$ zu stehen kömt, wird zu $\frac{1}{32}$ erhoben; und dann heist es:

wie

wie $\frac{1}{2} : \frac{1}{3}$

so c zum g

$\frac{1}{24} : \frac{1}{36}$

f zum $\underline{c}$

$\frac{1}{32} : \frac{1}{48}$

g zum $\underline{d}$

$\frac{1}{36} : \frac{1}{54}$

Das $\underline{d}$ aber, welches höher ist, als $\underline{c}$, $\frac{1}{54}$ $\frac{1}{48}$ wenn es nachmals um acht Töne tiefer, und zwischen c und f seine Stelle hat, wird $\frac{1}{24}$ $\frac{1}{32}$ auf $\frac{1}{27}$ zurück gesezet.

Wie sich oben $\underline{f}$ zum $\underline{a}$ verhielte

$\frac{1}{4} : \frac{1}{5}$

so muß sich auch c zum e verhalten:

$\frac{1}{24} : \frac{1}{30}$

g zum h

$\frac{1}{36} : \frac{1}{45}$

Das a, dem die Zahl $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{10}$, $\frac{1}{20}$ zukam, wird zu $\frac{1}{40}$ erhoben.

Wie sich oben $\underline{a}$ zum $\underline{f}$ verhielte

$\frac{1}{5} : \frac{1}{4}$

so muß sich auch g zum es verhalten.

$\frac{1}{36} : \frac{5}{144}$

c zum as

$\frac{1}{48} : \frac{5}{192}$

d zum b

$\frac{1}{54} : \frac{5}{216}$

Daher wird die harte, und weiche Tonleiter folgendermasen zusammengesezt.

c	d	e	f	g	a	h
$\frac{1}{24}$	$\frac{1}{27}$	$\frac{1}{30}$	$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{36}$	$\frac{1}{40}$	$\frac{1}{45}$

es	as	b
$\frac{5}{144}$	$\frac{5}{192}$	$\frac{5}{216}$

17. §. Die natürliche Tonleiter hat sieben Töne; denn ist sie im c weich: so sind e, a und h ausgeschlossen; ist sie aber hart: so hat sie weder es, as, noch b; und auf diese Tonarten beziehen sich alle andere.

18. §. Die vermischte Tonleiter hat zwölf Töne; denn sie schaltet noch zwei Töne ein, und muß sich c zum des verhalten,

f ges

wie h zum c

$\frac{1}{15} : \frac{1}{16}$

Um

Um aber das cis zu finden, welches mit dem Tasten des eins, der Verhältnis nach aber sehr unterschieden ist, muß es von a als die grose Dritte hergeleitet werden. Die Zahl $\frac{1}{40}$ bezieht sich auf $\frac{1}{5}$: das Fünftel von $\frac{1}{5}$ ist $\frac{1}{25}$: folglich bekömt cis die Zahl $\frac{1}{25}$.

19. §. In der vermischten Tonleiter giebt es ganze, und halbe Töne. Ganze sind, zwischen welchen ein Ton liegt, wie zwischen c und d, d und e. Halbe, zwischen welchen keiner ist, z. B. zwischen h und c, c und cis.

20. §. Unter den ganzen sind einige gros, die andern klein.

c zum d verhält wie $\frac{1}{24} : \frac{1}{27}$
f g $\frac{1}{32} : \frac{1}{36}$ } oder $\frac{1}{8} : \frac{1}{9}$
a h $\frac{1}{40} : \frac{1}{45}$

d zum e verhält sich wie $\frac{1}{27} : \frac{1}{30}$
g a $\frac{1}{36} : \frac{1}{40}$ } oder $\frac{1}{9} : \frac{1}{10}$

$\frac{1}{8} : \frac{1}{9}$ ist ein groser ganzer Ton
oder, welches einerlei ist. 9 : 8, oder $\frac{8}{9}$.

$\frac{1}{9} : \frac{1}{10}$

$\frac{1}{9} : \frac{1}{10}$ oder 10 : 9. oder $\frac{9}{10}$ ist ein kleiner ganzer Ton: folglich verhält sich der grose zum kleinen wie $\frac{8}{9} : \frac{9}{10}$. Löset man dieses Verhältnis in ganze Zahlen auf, welches geschieht, wenn man übers Kreuz vervielfältiget: so verhalten sich beide Töne gegen einander wie $\frac{1}{10} : \frac{1}{11}$ oder 81 : 80.

$\frac{8}{9} \times \frac{9}{10} \frac{80}{81}$.

21. §. Dieser Unterschied wird durchgehends ein Comma genennet. Sollte nun dieser Unterschied $\frac{80}{81}$ der allgemeine Masstab von den Tönen sein: so müßten, wenn auf einer Saite 80 durch sich selbst neunmal; auf der andern Saite 91 durch sich selbst neunmal vervielfältiget würden, zwei Zahlen entspringen, die sich wieder verhielten wie $\frac{1}{8} : \frac{1}{9}$ oder 9 : 8.

Bei diesem Verfahren aber äussert sich: daß die erste Zahl an der neunten Stelle etwas zu stark, an der achten Stelle zu gering sei: folglich ist es falsch, daß 9mal das Comma genommen einen ganz-

en

en Ton; noch fälscher aber, daß es $4\frac{1}{2}$ mal genommen einen halben Ton ausmache.

22. §. Unter den halben Tönen sind einige gros, die andern klein:

e zu f verhält sich wie $\frac{1}{30} : \frac{1}{32}$
h c $\frac{1}{45} : \frac{1}{48}$ oder $\frac{1}{15} : \frac{1}{16}$

c zu cis verhält sich wie $\frac{1}{24} : \frac{1}{25}$
ces d

$\frac{1}{15} : \frac{1}{16}$ oder 16 : 15 oder $\frac{15}{16}$ ist ein groser halber Ton.

$\frac{1}{24} : \frac{1}{25}$ oder 25 : 24 oder $\frac{24}{25}$ ist ein kleiner halber Ton.

vervielfältiget man beide über das Kreuz: so entsteht zwischen $\frac{\text{cis}}{\text{des}}$ folgender Unterschied $\frac{15}{16} \times \frac{24}{25} \frac{375}{384}$. Weil nun die obere Zahl ein kleinerer Theiler ist, so ist der Antheil gröser, und ein tieferer Ton, die untere aber ein gröserer Theiler, mithin geringerer Antheil, und höherer Ton.

23. §. Wenn man die Saite in sieben Theile abmißt: so ist die Verhältnis schon weit

ent-

entfernter, aber auch nicht so angenehm als die obigen der Wohlklänge, und hier entspringt die ein und zwanzigste Stimme, welche aber Kürze halber zum Viertel als die kleine Siebente betrachtet wird z. B.

C c b

1 $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{7}$

24. §. Sie dienet zur Unterhaltung, und vergnügt das Gehör, sie stellet es aber nicht zufrieden; denn es erwartet noch ganz unruhig die Bewegung, und Auflösung in einen Wohlklang; welche Auflösung aber hinaufwärts geschehen muß, wenn man die leitermäßige Antheile der Saite zur oberen Stimme wählen, und mit den drei verwandtesten Hauptklängen die Grundstimme bestreiten will.

z. B. c d e f g a b h c

$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{10}$ $\frac{1}{11}$ $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{13}$ $\frac{1}{14}$ $\frac{1}{15}$ $\frac{1}{16}$

C G C F C F C G C

b ist hier die kleine Siebente, und bewegt sich hinauf ins h, das ein Wohl-

klang,

klang, und die grose Dritte von G ist, wodurch die Auflösung bewirket wird.

25. §. Sonst aber muß die Auflösung allzeit unterwärts geschehen, weil man hiedurch sich dem Grundton, und Hauptklange nähert. z. B. b a

C F

26. §. Diese Unterhaltungssiebente ist in unserer Tonleiter nicht anzutreffen; denn wenn zum g, welches die Zahl $\frac{1}{360}$ hat, das folgende f sich verhalten sollte, wie zum $\frac{1}{4}$ das $\frac{1}{7}$: so müßte f mit $\frac{1}{630}$ vorkommen. Weil aber der grose ganze Ton sich verhält wie $\frac{1}{8}$ und $\frac{1}{9}$, und nicht wie $\frac{1}{7}$ zu $\frac{1}{8}$: so kann auch das f zum folgenden g sich nicht wie ein $\frac{1}{63}$ zu $\frac{1}{72}$ verhalten, sondern wie $\frac{1}{64}$: $\frac{1}{72}$ oder wie $\frac{1}{8}$: $\frac{1}{9}$ und daher sind wir gemüßiget, uns mit dieser Siebente $\frac{1}{360}$: $\frac{1}{63}$ d. i. $\frac{1}{9}$: $\frac{1}{16}$ zu behelfen, und ihr die Vorzüge der obigen einzuräumen, aus Ursach, daß sie auf die nämliche Art das $\frac{1}{5}$ und $\frac{1}{6}$ beigesellter mit

sich

sich führt, und dann die zwei kleine Dritten h zu d und d zu f in annehmlicher Eintracht neben einander liegen.

27. §. Das weiteste Feld in unseren Tonsezungen nehmen die Siebenten ein, und um sie ferner zu bestimmen wird es am deutlichsten sein, daß man gemäs der Lage unserer Tonleiter die Siebente, Dritte, und Fünfte eines jeden Tones untersuche, und in Anbetracht der Ähnlichkeit mit der Unterhaltungssiebente, oder des Abstandes die billige Masregeln zur Ausübung ergreife.

28. §. Diese bereits erwehnte Siebente gehörte dem G als fünften Tone vom C zu. Die Siebente des siebenten Tones von der weichen Tonart ist die verminderte. Sie entstehet, wenn man zum e $\frac{1}{30}$ oder $\frac{1}{15}$ seine grose Dritte gis $\frac{1}{75}$ erfindet; alsdann das Gis zum Grunde leget, und mit ihm das folgende f $\frac{1}{128}$ verbindet.

Vervielfältiget man die wahre Unterhaltungssiebente mit der verminderten übers Kreuz $\frac{4}{7} \times \frac{75}{128} \frac{512}{525}$: so kömt für die Unterhaltungssiebente ein kleinerer Theiler, also gröserer Antheil und weiterer Abstand, für die verminderte aber ein gröserer Theiler, also geringerer Abstand zum Vorscheine: und daher gebühren ihr alle Freiheiten der Unterhaltungssiebenten.

29. §. Bei der Siebenten des siebenten Tones H liegen die nämliche zwei kleine Dritten nebeneinander, wie beim fünften Tone G; ihre Entfernung vom Hauptklange $\frac{1}{45} : \frac{1}{80}$ ist ebenmäsig wie $\frac{1}{9} : \frac{1}{16}$; daher kann man auch diese Siebente ohne Beleidigung des Gehöres eintreten lassen. Sie muß sich aber allezeit abwärts auflösen. Manchesmal kann sie das Gehör, welches durch Anhalten der Unterhaltungssiebente noch nicht zufrieden ist, beruhigen. z. B. 7 7

G H c

30. §. Man muß mit dieser Siebenten die Siebente des zweiten Tones H in der weichen Tonart A nicht vermischen; denn ob man schon glauben könnte, die Zwischentöne d und f wären dieselbige: so findet man jedoch, wenn man ihre gleiche Verhältnis von dem weichen C entlehnt, daß f zu as sich nicht wie $\frac{1}{54} : \frac{1}{64}$ oder $\frac{1}{27} : \frac{1}{32}$, sondern wie $\frac{1}{160} : \frac{1}{192}$ verhalte, deren Stelle d und f im weichen A vertreten; folglich kann diese Siebente nicht anders angewendet werden, als daß sie schon vorher ein Wohlklang, und entweder zum A die Achte

D Neunte

F Dritte

oder zum H mit der grosen Dritte, und grosen Fünfte die Unterhaltungssiebente gewesen sei, und alsdann sich eben so auflöse, wie die vorige Siebente.

31. §. Dieses ist das Verfahren der Vorbereitung und Auflösung, welches bei allen Übelklängen statt findet.

32. §.

23. §. Die Siebente des zweiten Tones in der harten Tonart hat auch dieselbige Entfernung vom Hauptklange; aber ihre Dritten sind so verlegt, daß sie der grosen Siebente des ersten Tones, welche erst als $\frac{1}{15}$ gefunden werden kann, gleichet: denn, gleichwie hievon die zwei grose Dritten c zu e, und g zu h von der kleinen e zu g unterbrochen sind, so sind auch bei der Siebenten des zweiten Tones die kleine Dritten d zu f, a zu c von der grosen f zu a unterbrochen; und deswegen ist sie übelklingender, als vorige Siebente des siebenten Tones in der harten Tonart.

33. §. Noch übelklingender ist die Siebente des sechsten, und dritten Tones, und wird deutlich aus der Verhältnis bewiesen. a zum g verhält sich wie $\frac{1}{40} : \frac{1}{72}$ / $\frac{1}{30} : \frac{1}{54}$ } $\frac{1}{5} : \frac{1}{9}$; e d

vergleichet man nun gegenwärtige mit voriger, deren Verhältnis ist wie $\frac{1}{9} : \frac{1}{16}$; $\frac{5}{9} \times \frac{9}{16} \frac{80}{81}$: so findet sich oben ein kleinerer Theiler für gegenwärtige; also ein grös-

serer Antheil, und weitentfernterer Abstand, als für vorige.

34. §. Die grose Siebente ist noch übelklingender; denn sie wird erst als das $\frac{1}{15}$ gefunden z. B.

c zum h

$\frac{1}{8} : \frac{1}{15} \quad \frac{8}{15} \times \frac{5}{9} \quad \frac{72}{75}$ oder $\frac{24}{25}$

35. §. Hier sind siebenerlei Siebenten, die, ob sie schon unter einem Namen begriffen sind, gemäs ihrer Verhältnise, in der Ausübung verschiedene Wirkung hervorbringen; welches aber, wenn man noch mehrere erfände, nicht erfolgen würde.

36. §. In unserer Tonleiter sind sieben Töne. Die drei Wohlklänge hat man oben als die drei nächste Verhältnise gefunden. Nur diese befriedigen das Gehör so, daß man damit anfangen, und schliesen könne. Die Siebenten wurden mehr aus der Lage der Tonleiter, als ihrer Verhältnise erläutert. Nun sind

noch

noch die drei andere Uebelklänge zu bestimmen.

37. §. Theilet man die Saite C in 9 Theile: so entspringt zum C das $\frac{1}{9}$ d, welches aber zum $\frac{C}{\frac{1}{4}}$ die neunte Stimme ist.

38. §. Theilt man die Saite C in 11 Theile: so entspringt das $\frac{1}{11}$ f, welches aber zum $\frac{1}{4}$ die elfte Stimme ist.

39. §. Theilt man endlich die Saite C in 13 Theile: so entspringt das $\frac{1}{13}$ a, welches aber zum $\frac{C}{\frac{1}{4}}$ die dreizehnte Stimme ist.

40. §. Diese drei lezt gefundenen machen mit der Siebente vier Uebelklänge, und sind obigem Geseze (30. §.) allzeit unterworfen.

Würde man die Saite in siebenzehen Theile abmessen: so käme ein Ton hervor, der in unserer Leiter gemäs bis-

heriger Untersuchung keine Stelle haben kann.

41. §. Wenn man die natürliche Tonleiter (24. §.) gegen der gekünstelten betrachtet (16. §.) worin sich

f zum c wie $\frac{1}{2} : \frac{1}{3}$ verhalten mußte

$\frac{1}{32} : \frac{1}{48}$

f a $\frac{1}{4} : \frac{1}{5}$

$\frac{1}{32} : \frac{1}{40}$

b c $\frac{1}{64} : \frac{1}{72}$

$\frac{1}{8} : \frac{1}{9}$: so erklärt sich die Ursache von sich selbsten, warum die Waldhorn oder Trompeten das f höher, und das a und b im Gegentheile tiefer anstimmen, als unsere Saitenspiele.

42. §. Warum aber, wenn das e auf der Geige zum a als die Fünfte; a als die Fünfte von d; d zum g als die Fünfte; und das g zum c der Bratsche als die Fünfte zum allergenauesten stimmet, das obige e als die grosse Dritte zum c zu hoch klinge, wird aus verschiedenen Herleitungen,

leitungen, und dem Unterschiede des grosen und kleinen ganzen Tones bewiesen.

c	g	d	a	e	Hier verhält sich e zum d
1	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{27}$	$\frac{1}{81}$	als ein groser ganzer Ton; denn erhebet man d immer mit der Steigzahl 2: so wird endlich $\frac{1}{72}$ entspringen, welches sich zum $\frac{1}{81}$ verhält wie $\frac{1}{8}$: $\frac{1}{9}$.

c	e	e	ẽ	e	e	Hier verhält sich e
1	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{20}$	$\frac{1}{40}$	$\frac{1}{80}$	zum c als die grose Dritte, und $\frac{1}{5}$ zum d als der kleine ganze Ton $\frac{1}{10}$: $\frac{1}{9}$.

Folglich, wenn das e zum d den Unterschied eines grosen ganzen Tones enthält, wie es in der Fünftenstimmung geschieht: so muß es $\frac{1}{81}$ und höher sein, als $\frac{1}{80}$, welches zum d ein kleiner ganzer Ton, und die natürliche grose Dritte zum c ist.

43. §. Gleichwie die Wohlklänge immer Wohlklänge bleiben, wenn sie auch versezet sind, und die Bezieferung verändert wird: so bleiben die Übelklänge auch Übelklänge, wenn sie schon versezet sind. Und hier, bei den Umwendungen haben erst folgende Ziefern Plaz:

Die Zweite. Die Vierte. Die Sechste.

Denn, leget man die Siebente zum Grunde: so wird der Hauptklang zur zweiten; die Dritte zur Vierten; die Fünfte zur Sechsten werden. z. B.

G	h	d	f	F	g	h	d
Hauptkl.	3	5	7	Grund-stimme	2	4	6

44. §. Sollte die zweite ein Übelklang sein: so müßte man eine Eigenschaft an ihr entdecken, welche sie mit den Übelklängen gemein hätte. Sie kann aber ohne Vorbereitung angeschlagen werden, und hat keine Bewegung, noch Auflösung nöthig. Wäre sie deswegen übelklingend, weil

die

die Siebente zum Grunde läge: so könnten wir niemalen mehr mit Bestand einen Wohlklang bestimmen; weil eben sowohl der Übelklang z. B. die Neunte in Gestalt der Fünften erscheinen kann.

C	e	g	d	Umwendung	G	c	e	d
Hauptkl.	3	5	9	die Fünfte zum		4	6	5
zum Grunde				Grunde				

45. §. So ist demnach jener Lehrsaz unvermeidlich, worauf sich nachstehende Anleitung zur Tonsezung fusen solle; nämlich: daß alle mögliche Zusammenstimmungen sich auf die einfacheste Bezieferung von 3 und 5 beziehen; daß derjenige Ton dem sie zukömt, für den Hauptklang gehalten werden müsse; daß von diesem alle Wohl- und Übelklänge hergezehlet werden, und dem nämlichen Geseze unterworfen sein, sie mögen in der Höhe oder Tiefe liegen.

46. §. Also sind die Zweite, Vierte, Sechste keine Übelklänge, weil, wenn

man den Hauptklang erforschet, sie zu Wohlklängen werden.

47. §. Die Neunte aber, die Elfte, und Dreizehente sind Übelklänge; weil, wenn man den Hauptklang mit allen seinen Wohlklängen erforschet, sie immer in der weit entfernten Verhältnis von dem Hauptklange bleiben.

48. §. Noch zur Zeit ist immer auch von denjenigen, die keine Elfte, und Dreizehente erkannten, zwischen der zweiten, und Neunten ein Unterschied bemerket worden, und dieser bestund niemals darin, daß die Zweite tiefer, und die Neunte höher sei, gleichwie sich das Gegentheil sehr leicht erweisen läßt:

c f a d	c d e g
4 6 2	9 3 5

sondern, daß die Zweite eine Umwendung und die Neunte ein Übelklang sei.

49. §.

49. §. Gleichwie sich aber die Zweite zur Neunten verhält: so verhält sich die Vierte zur Elften, und die Sechste zur Dreizehnten.

c	d	d	f	f	a	a
	2	9	4	11	6	13.

50. §. Wenn nun die Zweite von der Neunten sich sondert: so muß auch die Vierte von der Elften, und die Sechste von der Dreizehenten unterschieden werden. Und wenn die Zweite ein Wohlklang; die Neunte aber ein Übelklang ist: so muß auch die Vierte ein Wohl- die Elfte ein Übelklang; die Sechste ein Wohl- die Dreizehente ein Übelklang sein.

51. §. Vor dem Schlusse der Tonwissenschaft müssen noch die Tonverbindungen aus vorigen Verhältnisen zusammen gezogen werden.

In der Untersuchung der Töne wurden Dritte, Fünfte, und Siebente gefunden. Leztere war zwar siebenerlei, aber gemäs der Tonleiter, welche $\frac{1}{63}$ und $\frac{1}{64}$ u. s. w. nicht unterscheidet, nur dreierlei: nämlich die grose C zu h.

kleine G f
verminderte Gis f.

52. §. Zweierlei Dritten, und Fünften fand man in den Zwischentönen der Zusammenstimmungen. Wenn man aber den vierten Ton als das $\frac{1}{11}$ gemäs obiger Verhältnis der natürlichen Tonleiter erhöhet, so muß die kleine Dritte in der weichen Tonart zur verminderten werden. z. B. D zu f kleine
Dis f verm.

Und, wenn der fünfte Ton seine grose Dritte dem dritten Tone der weichen Tonart zurückläßt: so wird sie zur übermäsigen Fünfte.

E gis Gr. 3.
C gis überm. 5.

53. §. Wenn die bisherigen neun Tonverbindungen umgewendet werden: so entspringen noch neun; folglich sind es achtzehen.

Die 9, 11, 13 nehmen keine besondere Stelle ein; denn wenn d die grose Zweite vom C ist, so ist auch d die grose Neunte. u. s. w.

c kl. 4)	h G 4.)	c verm. 4)
g G. 5)	f kl. 5)	gis über. 5)
C	H	C
c kl. 6)	a G 6)	dis überm. 6)
e G. 3)	c kl. 3)	f verm. 3)
C	A	Dis
c kl. 2)	g G. 2)	gis überm. 2)
h G. 7)	f kl. 7)	f verm. 7)
C	G	Gis

54. §. Zum Schluße der Tonwissenschaft folget ein kurzer Inbegriff der sieben Hauptklängen der harten und weichen Tonart mit all ihren Übelklängen und Umwendungen.

Im

Im obersten, und untersten Fache sind die Hauptklänge zum Grunde.

Die mittlere Fächer enthalten die Umwendungen, und zwar im zweiten von oben herunter, und im zweiten von unten hinauf liegt die Dritte; im dritten von oben und unten liegt die Fünfte zum Grunde.

Im vierten von oben und unten liegen die Übelklänge zum Grunde.

1) Der erste Ton von der harten Tonart.

2) Der fünfte von der harten Tonart, auch von der weichen, wenn ein Schlußfall geschieht.

3) Der erhöhte siebente Ton, welcher mit der grosen Dritte gis des fünften Tones E in der weichen Tonart A eins ist, verursacht, daß das f die verminderte Dritte werde.

4) Der siebente Ton in der harten Tonart mit der kleinen Siebente.

5) Der vierte in der weichen Tonart erhöhet, weil das $\frac{I}{II}$ von A nicht sowohl d, als dis ist, und hiezu wird die kleine Dritte die verminderte.

6) Der zweite von der weichen Tonart. Seine Siebente wird durch die Erhöhung der Dritte erträglicher, und deßwegen in der Ausübung ohne Vorbereitung angeschlagen. Dieser Ton vertritt gleichsam die Stelle des fünften Tones vom fünften Tone E.

7) Der fünfte vom F, aber in der Lage so; daß der fünfte Ton E vom weichen A mit der grosen Dritte vorhergegangen, und die übermäsige Fünfte vorbereitet hat. Dieser Fall ist selten. Wäre die Siebente gros, nämlich h, so würde C der Dritte von der weichen Tonleiter A sein.

8) Der

8) Der zweite Ton von der weichen Tonart.

9) Der zweite Ton von der harten Tonart

10) Der dritte von der harten Tonart.

11) Der sechste von der harten Tonart.

12) Der erste in der harten Tonart mit der grosen Siebente.

13) Der vierte.

14) Der dritte in der weichen Tonart.

15) Der erste Ton mit der grosen Neunte. Die Dritte könnte auch klein sein. Wäre es die kleine Neunte des: so wäre C der fünfte mit der grosen Dritte vom weichen F. Wäre die Neunte übermäsig, und dis: so wäre der Hauptton E, und C hievon der sechste, und dann müßte, um das dis ins cis aufzulösen (denn ins c wär es keine Bewegung

mehr

mehr, sondern ein Sprung) Ais mit der kleinen Dritte folgen.

16) Der erste Ton mit der Elfte f könnte auch die kleine Dritte es haben. Wäre die Elfte gros, und fis: so würde C der vierte Ton vom G sein.

17) Der erste Ton mit der Dreizehnten a. Wäre sie klein, und as: so würde C der fünfte Ton vom weichen F werden.

Vor dem F kann kein Ton hergehen, von welchem das ais ein Wohlklang wäre; folglich ist der Fall von der übermäßigen Dreizehenten nicht möglich.

18) Der erste Ton mit der Neunte, und der Elfte. Auf diese Art können auch alle vier Übelklänge mit den Wohlklängen vereiniget, bezieferet, und umgewendet werden.

Es sind hier noch etliche Töne der weichen Tonleiter mit Vorbedacht übergangen worden; weil, ob ihre Verhältnise

schon unterschieden, sie sich in der Umwendung nicht söndern, ja vielmehr mit einer gewissen Zweideutigkeit das Gehör auf die harte Tonart zürückführen. z. B. der erste, dritte, und fünfte Ton der weichen Tonart mit ihren kleinen Dritten, und übelklingenden Siebenten würden mit dem sechsten und dritten der harten Tonart nur zu viel übereinkommen, und so auch von den andern.

Hauptklänge.	Die 3 im Grund	Die 5 im Grund	im Grund	Übelklang	Die 3 im Grund	Die 5 im Grund	Hauptklänge.
1	g e u		u n	o e r	u m w e n		Hauptklänge.
2							
3							
4							
5							
6							
7							
8							
9							
10							
11							
12							
13							
14							
15							
16							
17							
18							

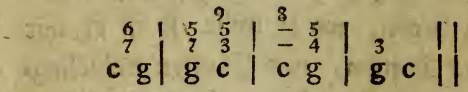
Tonsezkunst.

1. §. Wer die Wohlklänge von den Übelklängen unterscheiden will, muß den Hauptklang jeder Zusammenstimmung zu bestimmen wissen; dieser mag liegen, wo er will: so ist er mit seiner Dritten, und Fünften wohlklingend. Die Übelklänge, ob sie in der Höhe, oder Tiefe, oder gar zum Grunde liegen, sind immer demselbigen Gesezze unterworfen.

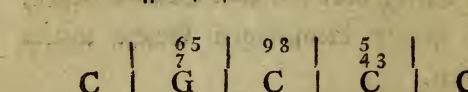
2. §. Die verminderte Dritte wird öfters füglicher vorbereitet, als frei angeschlaggen, und die übermäßige Fünfte kann niemals eintreten, ohne vorher ein Wohlklang gewesen zu sein.

3. §. Sie werden aber in Ansehung ihres Ursprunges nicht unter die Übelklänge gezehlet; denn ihre Auflösung erfodert

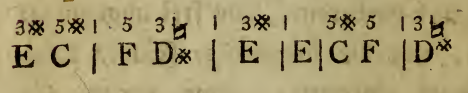
keine Bewegung, wie jene der Ubelklänge. Ferner sind sie folgendem Geseze keineswegs unterworfen: daß die Übelklänge im Aufschlage müssen vorbereitet, im Niederschlage angeschlagen, und wieder im Aufschlage aufgelöset sein. Daher sind folgende Säze fehlerhaft.



und müssen so sein:



beides aber kann hier gesezet werden.



4. §. Die Ursache hievon ist die Deutlichkeit. Das Gehör fodert Säze, die klar, und ordentlich eingetheilet sind. Deßwegen ist ein jedes Tonstük in seine Schläge zergliedert. Betrachtet man nun die zwei

ver-

verwandetste Töne, den ersten, und fünften in ihrer einfachsten Lage: so muß man z. B. den ersten Schlag dem ersten; den zweiten Schlag dem fünften; den dritten Schlag wieder dem ersten Tone einräumen.

5. §. Wie sich der erste Schlag zum zweiten verhält: so verhält sich der erste halbe zum andern halben; wie sich der erste halbe zum andern halben verhält: so verhält sich das erste Viertel zum zweiten Viertel, und so kann man ihn bis auf seine kleinste Theile zergliedern.

6. §. Wenn man nun an dem Plaz des fünften Tones den ersten; an den Plaz des ersten Tones den fünften leget, und es auch mit den Übelklängen, welche den stärksten Eindruck ins Gehör machen, merklicher bekräftiget: so muß das Gehör beleidiget werden.

7. §. Im lezten Beispiele der übermäßigen Fünfte und verminderten Dritte hört die Ursache, und mit ihr besagter Fehler auf.

8. §. Hiedurch erläutert sich, warum oft in Tonstücken sich etwas äussert, was der Ordnung des Schlages, dem Bogenstrich; kurz, der Natur zuwider ist.

9. §. Die Übelklänge kommen füglicher mit Bindungen vor, aber dieses findet nicht allemal besonders bei den Singstimmen Plaz, da oft bei dem Anschlage des Übelklanges eine neue Silbe eintrit.

10. §. Alle Bindungen sind auch nicht Übelklänge.

z. B. g c | c a | a d | d h
6 5 6 5
E | F | Fis | G

11. §. Manchesmal springt der Wohlklang um etwas vor, der erst nachher hätte ein-

eintreten sollen; und von diesen Vorsprüngen kann folgender Saz ein Beispiel sein:

e h | h | c gis | gis
6 6♯
C Gis A H

12. §. Die Zurükhaltungen dörfen mit den Übelklängen nicht vermischt werden; denn im vorigen Beispiele der Bindungen war nicht im zweiten Schlage das a verzögert, und das c zurükgehalten? Sogar können oft die Zwischenklänge, welche zwischen den geltenden Tönen eingeschaltet sind, zurükgehalten, und verzögert werden z. B. Wohlklänge: c e g c
Um das Ohr mehr anzufüllen, werden diese Zwischenklänge d f ah eingeschaltet.

Hohe Stimme. c d e f g a h c
Grundstimme. C E G C

c dd ee ff g|g aa hh cc e
C C G G E E C C

13. §. Die Vor- und Nachschläge werden durch die Hauptklänge von den Wohlklängen unterschieden.

f e	e d	c	f und e sind Vorschläge.
C	G	C	
e f	d e	c	f und e sind Nachschläge.
C	G	C	

14. §. Die Auflösung muß immer mit Bewegung, und hinabwärts geschehen: daher muß z. B. nach dem fünften Tone G mit der Unterhaltungssiebente ein Hauptklang folgen, der e mit sich führet, so zwar, daß es entweder zum C die Dritte, oder zum E die Achte, oder zum A die Fünfte abgebe; obigen Fall (29. §.) ausgenommen, wenn die Unterhaltugssiebente vom siebenten Tone auf folgende Art aufgelöset wird.

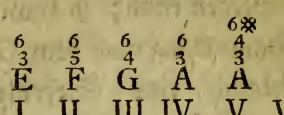
f	f	e
d	d	c
h	a	g
7	7	
G	H	C

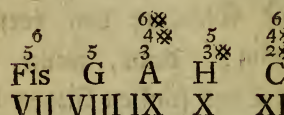
15. §.

15 §. Weil nun das e zum Fis als dem siebenten Tone vom G ohne Vorbereitung angeschlagen werden kann; so kann auch Fis als der Hauptklang nach dem G eintreten: folglich eine Siebente in eine andere Siebente sich auflösen, aber in eine Siebente von verschiedener Gattung; denn, wenn man die Siebente f des fünften Tones G in die Siebente es des fünften Tones F auflösen wollte: so müste das Gehör beleidiget werden; weil f, welches die Siebente vom G ist, anstatt sich aufzulösen, nachmal der Hauptklang würde. Es wäre also dieser Gang gefehlt $\overset{7}{G}\ \overset{7b}{F}$. Eben auch folgender: $\overset{7}{G}\ \overset{6}{A}$; denn er ist die Umwendung des vorigen nur mit dem Unterschiede, daß lezterer keine Siebente mit sich führet.

16. §. Gleichfalls werden in gegenwärtigen Beispielen die Übelklänge, anstatt sich aufzulösen, Wohlklänge, und sind Fehler,

oder aber die Übelklänge müssen nicht mehr aufgelöset werden.





Der erste Saz bereitet die Siebente des zweiten Tones richtig vor; denn nachher ist D beim F der Hauptklang. Im dritten Saze wird die Siebente der Hauptklang: also nicht aufgelöset. Die Elfte im sechsten Saze ist richtig vorbereitet, aber im siebenten Saze nicht aufgelöset; sie bleibt liegen. Im zehenten Saze beim Hauptklange H verschwindet die verminderte Siebente c, die vorher da gewesen. Im elften Saze erscheint sie wieder, aber in der Grundstimme, und löset sich in den Einklang H wohl auf, aber die Siebente des H wird gleichfalls

bei

bei dem C mit der 6 der Hauptklang A, und ist der obige Fehler.

17. §. Die Neunte kann von den drei Wohlklängen nicht nur allein, sondern auch von den Übelklängen vorbereitet werden. z. B.

d	d	d	d	d
8	3	5	7	9
D	H	G	E	C

Im ersten Falle ist sie Achte; im zweiten die Dritte, dann die Fünfte, und Siebente.

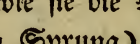
18. §. Auf jede von diesen vier Arten insbesondere kann die Neunte vorbereitet werden, und vierfach

in die	8	3	5	und	7
von	C	A	F		Dis

sich auflösen, nicht aber in die Siebente von D; weil gemäs obiger Ursache derjenige Ton, der übel klingt, und noch aufzulösen ist, gar der Hauptklang würde.

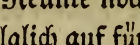
19. §.

19. §. Wenn die überflüssige Neunte vorfällt z. B. d♯ zum Hauptklang C, so bleibt die Auflösung nicht mehr willkührlich, sondern es muß nothwendiger Weise ein Hauptklang sich vorfinden, zu welchem c♯ stimmt (von dis zu c ist keine Bewegung, wie sie die Auflösung fodert, sondern ein Sprung) und dieser Fall kann sich in der weichen Tonart folgendermasen eräugnen. z. B.



20. §. Die Elfte kann nebst voriger Vorbereitung der Neunte noch von der Neunte selbst und folglich auf fünferlei Art vorbereitet werden.

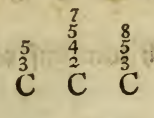
aber nur viererlei, nämlich:



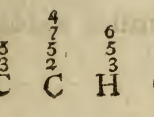
sich auflösen.

21. §.

21. §. Offenkündig ist, daß die Elfte noch weniger, als vorige Übelklänge liegen bleiben kann; und daher ist folgender obschon gemeine Gang gefehlt.



Erstens ist die Vezieferung unrichtig; denn es müssen dem Orgelspieler zur Deutlichkeit die Wohlklänge vor- und die Übelklänge nachgesezet werden. Weil nun beim zweiten Saze zum Hauptklange G mit seiner dritten h, und Fünften d, die Siebente f in der dritten Umwendung, wo die Elfte c zum Grunde liegt, als eine Vierte erscheint, so hätte sie sollen oben und den Wohlklängen nachgesezt werden. Zweitens sollte die Elfte C anstatt liegen zu bleiben, sich folgendermasen unterwärts auflösen:



22. §.

22. §. Die Dreizehente kann auf sechserlei Arten, wie folgt, vorbereitet werden

a	a	a	a	a	a	a
8	3	5	7	9	11	13
A	F	D	H	G	E	C

kann aber auch nur auf viererlei Art, nämlich

	in die 8	die 3	die 5	die 7
von	G	E	C	A*

sich auflösen.

23. §. Die Auflösung überhaupt kann ferner noch auf dreierlei Art geschehen. Erstens vermittels eines Vorsprunges z. B.

d	d	c	c
5	9	8	
G	C		C

Im zweiten Schlage ist die Achte C vorgesprungen; denn sie hätte gewöhnlicher Weise erst im dritten Schlage eintreten sollen.

34. §. Zweitens durch einen eingemischten Wohlklang. z. B.

d	d	g	c
5	9		8
G	E	D	C

Die Grundstimme D ist ein Zwischenklang, und hier ist zwischen der 9te d, und 8te c, das g die Fünfte eingeschaltet, vielleicht um die eckelhafte Gleichheit der obern mit der Grundstimme zu vermeiden.

25. §. Drittens, wenn eine Stimme mit der andern den Übelklang vertauscht, und ihn von selbiger auflösen läst. z. B.

f	d	g
7	6 4 2	6
G	F	E

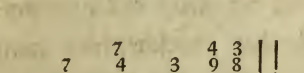
Hier ist die Siebente der hohen Stimme von der Grundstimme ausgetauscht, und aufgelöset worden.

26. §. In Gelegenheit der Auflösung der Übelklänge haben wir ersehen, daß die Folge der Hauptklänge Nichts gleichgültiges sei, und hievon sind noch folgende Anmerkungen zu machen.

27. §. Die natürlichste Versezung der sieben Töne ist gemäs der Tonwissenschaft jene, wo der folgende vom vorhergehenden in der nächsten Verhältnis steht z. B. zum C das G, und F. Mithin ist diese Folge dem Gehöre so angenehm, daß man um es recht zufrieden zu stellen, auf diese zwei Arten in einen Ton fallen, und schliesen muß; und daher sind die zwei natürlichsten Schlußfälle entweder vom fünften Ton in den ersten. z. B. G. C. oder vom vierten in den ersten z. B. F. C. welches leztere in der harten Tonart etwas zweideutig ist, da eben sowohl F der erste, hievon C der fünfte Ton, und die Umkehrung des obigen Schlußfalles sein kann; wobei einzig, und allein der Anfang des Tonstückes entscheiden muß.

28. §.

28. §. Noch vollkommner wird der erste Schlußfall sein, wenn man dem fünften Tone seine Siebente zugesellet. G. C. Um beide noch prächtiger vorzustellen, so können alle Übelklänge mit vereinbaret werden, welche gleichwie der Schatten das Licht, eben so die Wohlklänge erheben müssen: damit das Gehör desto angenehmer beruhiget werde, als begieriger es durch Anhalten der Übelklänge die Wohlklänge erwartet hat. z. B.



zum zweiten C müssen nebst den Übelklängen der 11, und 13, welche man deutlicher mit 4 und 6 anmerket, noch die Wohlklänge 3 und 5 beigefüget werden, um alle Zweideutigkeit zu vermeiden, damit man nicht bei der Bezieferung des C mit $\frac{6}{4}$ das F für den Hauptklang ansehe.

Die Bezieferung $\frac{5}{3}\frac{4}{2}$ ist durchgehend.

29. §. Aus der Tonwissenschaft ist die Ähnlichkeit des siebenten mit dem fünften Tone bekannt; denn betrachtet man den siebenten ohne die Siebente, und den fünften mit der Siebenten z. B.

fünfter G h d f:
siebenter H d f

so sind die Wohlklänge des siebenten in der Zusammenstimmung des fünften enthalten. Betrachtet man den siebenten mit der Siebente: so ist nebst der annehmlichsten Eintracht der Zwischentöne auch die Entfernung des Hauptklanges von der Siebenten dieselbige. Daher folgt, daß man auch mit dem siebenten Tone einen Schlußfall bestimmen könne. z. B.

$$\overset{5}{H}\ \overset{5}{C} \text{ oder } \overset{7}{H}\ C$$

$$\text{oder } \overset{6}{D}\ C \qquad \overset{\frac{3}{6}}{\overset{4}{F}}\ C$$

30. §. Wenn man den vierten Ton aus obig bewiesenen Gründen erhöhet: so wird er dem

dem siebenten Tone vom fünften ähnlich, und kann auch dieselbige Wirkung hervorbringen.

$\overset{5}{\text{Fis}}\ \overset{5}{\text{G}}$. oder $\overset{7}{\text{Fis}}\ \text{G}$

Für die Lage ist besser $\overset{6}{\text{A}}\ \text{G}$ $\overset{\overset{3}{6}}{\text{C}}\ \text{G}$

31. §. Die weiche Tonart hat eben diese vier Schlußfälle; aber viel bestimmter. Sie ist in der Natur nicht gegründet; denn, wenn man eine Saite auch in mehrere hundert Theile abmißt: so wird nie niemalen die kleine Dritte ertönen. Diese Tonart ist nur durch die Verrückung zweier Dritten entstanden, nämlich: anstatt, daß zwischen a und cis eine grose Dritte, und zwischen cis und e eine kleine Dritte war: so hat man zuerst die kleine a zu c, und nachgehends die grose c zu e gesezt; daher muß, um das Gehör zufrieden zu stellen, und um eine Entscheid-

ung zu erzwingen, der fünfte Ton zum Schlußfalle die grose Dritte haben.

$\overset{3\sharp}{E}\ A \mid A\ \overset{3\sharp}{E}$

Und deßwegen nimt sie den zweiten obigen Schlußfall nicht an $\overset{3\flat}{D}\ \overset{3\flat}{A}$, läßt aber die Umkehrung des vorigen nicht zweideutig; denn das weiche A kann nicht für den vierten Ton vom harten E angesehen werden.

32. §. Es ist auch keine Gefahr, daß der siebente Ton mit dem vierten vermischt werde.

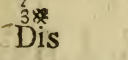
$\overset{5}{Gis}\ \overset{7}{A} \mid Gis\ A \parallel \overset{5}{\overset{3\flat}{Dis}}\ \overset{3\sharp}{E} \mid \overset{7\flat}{\overset{5}{\overset{3\flat}{Dis}}}\ \overset{3\sharp}{E}$

besser $\overset{6\sharp}{H}\ A \mid \overset{\overset{3}{6}}{\overset{4\sharp}{D}}\ A \parallel \overset{6\sharp}{F}\ \overset{3\sharp}{E} \mid \overset{6\flat}{\overset{4\sharp}{\overset{3}{A}}}\ \overset{3\sharp}{E}$

der siebente mit der kleinen Dritte.

der vierte mit der verminderten Dritte.

33. §. Manchesmal werden leztere zwei Schlußfälle zusammengeschmolzen. z. B.



der siebente, der fünfte.

Hier ist Dis der siebente Ton vom E, und E gleich darauf wegen seiner grosen Dritte der fünfte vom A.

34. §. Der zweite Ton der weichen Tonart pflegt auch das Gehör ziemlich zu beruhigen, und deßwegen ist folgender Schlußfall $\frac{7}{5}$ nicht selten und durchgehends

in gegenwärtiger Lage

Hieraus ersieht man, daß es gleichwie in der harten Tonart fünf; so auch fünf in der weichen: folglich zehn Schlußfälle gebe.

35. §. Nach obiger Lage und Bewegung der Hauptklänge entweder fünf Töne ab-

wärts, oder vier Töne hinaufzu können auch alle sieben Töne der Leiter folgendermasen versezet werden.

$$\overset{7}{C}\ \overset{7}{F}\ \overset{7}{H}\ \overset{7}{E}\ \overset{7}{A}\ \overset{7}{D}\ \overset{7}{G}\ C\,||$$

$$\overset{7}{A}\ \overset{7}{D}\ \overset{7}{G}\ \overset{7}{C}\ \overset{7}{F}\ \overset{7}{H}\ \overset{7}{E}\ \overset{7}{A}\ \overset{5}{D}\ \overset{7}{E}\ \overset{5}{Gis}\ A.$$

36. §. In gegenwärtigem ersten Beispiele kömt jeglichem Tone jene Siebente zu, welche von der Tonwissenschaft ist untersucht worden, und hier zeigen sich in der Ausübung obige Gründe, warum die Siebente des A unangenehmer, als jene des D; die Siebente des D nicht so angenehm, als jene des G; und das Gehör nicht eher beruhiget werde, bis endlich die drei einfache Wohlklänge beim C eintreten.

37. §. Im zweiten Beispiele (34. §.) kömt Nichts entscheidendes, und alles mit der harten Tonart zweideutig zum Vorscheine; bis endlich zulezt der fünfte Ton das zweitemal,

mal, aber mit der groſen Dritte eintrit. Dieſe wird die Grundſtimme, und der ſiebente Ton zum weichen A.

38. §. Das erſte Beiſpiel (34. §.) ſtellt uns gleichſam Schlußfälle von der erſten Gattung vor, wo C von F als der fünfte; F von H u. ſ. w. betrachtet wird.

39. §. Wenn ma das erſte Beiſpiel umkehren wollte:

C G D A E H F C

ſo wären es gleichſam Schlußfälle von der zweiten Gattung, worin C vom G als der vierte Ton, G von D u. ſ. w. oder G vom C als der fünfte, und ſo immer als die Umkehrung des obigen Schlußfalles betrachtet werden könnte.

40. §. Überhaupt aber ſind unſere Tonſezungen voller Schlußfälle; denn dieſe verurſachen eine Mannigfaltigkeit, und die Abwechslung unterhält auch am beſten.

Es ist aber immer rathsamer, daß nach unangenehmen Säzen angenehme, als, daß nach angenehmen unangenehme folgen: darum ist im ersteren Beispiele die Tonfolge F H E angenehmer, als im zweiten, wo eben dieselbige umgekehrt sind E H F; denn nach dem H mit der kleinen Dritte und kleinen Fünfte ist E zwar auch mit der kleinen Dritte, aber doch mit der grosen Fünfte dem Gehöre schon angenehmer, als wenn es vorgienge, und H folgte, wiewohl die zwei weiche Tonarten E und H eine sehr trockene, aber andächtige, und Choralmäßige Wirkung hervorbringen. Es ist ein merklicher Unterschied, ob man vom F zum H als eine grose Vierte, oder vom H zum F zu einer kleinen Fünften springe.

41. §. Diese beiden sind die feindlichsten Säze in der ganzen Tonleiter aus verschiedenen Ursachen.

Erstlich ist aus der Tonwissenschaft bekannt, daß das Drittel zur Saite die grose Fünfte; das Fünftel die grose Dritte sei. Vereinbaret man diese Wohlklänge: so entspringen unter ihnen selbst die Verhältnise der kleinen Vierte, und der kleinen Dritte, aber die grose Vierte, oder die kleine Fünfte hat keinen Plaz.

42. §. Zweitens fraget man, welcher Ton vermittels der Vorzeichnung am weitesten vom F, welches ein b hat, entlegen sei: so kann es nicht cis mit sieben Kreuze sein; denn es läßt sich als Des mit fünf b schreiben, sondern wird F* mit sechs Kreuze, oder Ges mit sechs ben sein: und so verhält sich F zu H.

43. §. Drittens will man auf dem Claviere den entlegensten Ton vom F suchen: so wird es oben, oder unten ebenmäsig h sein.

	cis	dis		fis	gis	b	
H c	d	e	F	g	a	H.	

44. §. Dem ersten Tone mit der Gr. Dritte kann der zweite mit der kl. 3; dem fünften Tone mit der G. 3 kann der sechste mit der kl. 3 folgen, und diese Tonfolge kann auch ohne Eckel umgewendt werden; denn sie enthält eine angenehme Abwechslung. z. B.

C D | G A || D C | A G.

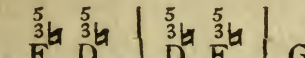
45. §. Dem dritten Tone mit der kl. 3 kann der vierte mit der G. 3; dem sechsten Tone mit der G. 5. kann der siebente mit der kl. 5. aus obigem Grunde folgen. z. B.

$\overset{3}{\flat}$ $\overset{3}{\flat}$ $\overset{5}{\flat}$
E F. | A H.

Der leztere Fall kömt mit dem ersten, und zweiten der weichen Tonart überein. Beide Fälle können nicht wohl umgekehrt werden; und dieses mehr wegen der Lage der obern Stimmen, als wegen der Folge der Hauptklänge.

46. §.

46. §. Zwei nebeneinander liegende Töne, welche auch gleiche Dritte, und Fünfte haben, beleidigen das Gehör z B.



Dieses leztere ist erlaubt, ja dem Gehöre sehr angenehm, wenn G als der fünfte Ton von C betrachtet wird, und seiner Lage nach die Siebente bei sich haben könnte. z. B.

Und darum versteht sich nur, daß in obigem Falle das Gehör beleidiget würde, wenn nach dem G das H oder das D folgte; weil nicht mehr die vergnügende Abwechslung, sondern eine verdrüsiche Toneinheit dem Gehöre Eckel verursachen würde.

47. §.

47. §. In den wälschen Tonstücken findet man die Tonfolge der kleinen Dritte sehr wenig; hingegen in der französischen sind sie sehr stark eingemischt, und anstatt, daß die Wälschen FGC. CDG. GAD. FEA. dieſe und dergleichen Säze d. i. meistens lauter harte Tonarten, und bei den weichen doch immer den fünften Ton mit der grosen Dritte, auch wo kein Schlußfall nöthig wäre, in Übung haben: so pflegen die Franzosen folgende zu sezen.

C D G. E A D G. F H C.

Und hieraus folgt, daß jene auf der Schaubühne; diese aber in der Kirch bessere Wirkung hervorbringen.

Eine dem Gehöre angenehme, und zur oberen Stimme sowohl im Auf- als Absteigen schickliche Folge der Hauptklängen wäre gegenwärtige:

c d e f g a h c
C G C F E A G C.

48. §.

48. §. Was bisher von den Hauptklängen gesagt worden, soll auch von allen Umwendungen verstanden sein, und das Gesez der Abwechslung hat auch in die Lage seinen weitesten Einfluß; denn gleichwie keine zwei neben einander liegende Töne, welche die nämliche Dritte und Fünfte haben, nach einander folgen können: also kann in der Lage auch keine Stimme von der anderen zweimal die Achte, oder zweimal die nämliche Fünfte sein. z. B.

c	d	c	d
c	d	f	g.

49. §. Die kleine Fünfte aber kann nach der grosen gesezt werden, und zwar noch besser, als die grose nach der kleinen, weil ersteres schöner singt. z. B.

g	f	als	f	g
c	h		h	c

Denn

Denn nach dem f in der hohen Stimme kömt füglicher e, welches näher liegt.

f e
h c

50. §. Diese gleiche Verhältniſe werden zierlicher in die Mittel- als äuſſere Stimmen gelegt; weil ſie alsdann nicht ſo deutlich vernommen werden.

51. §. Wenn man die Fünftenverhältniſe umkehret: ſo entſpringen Vierten, und ſind dem Gehöre viel erträglicher. z. B.

c d c
g a g
E F E.

Kommen aber zu viel dergleichen hintereinander: ſo wird die Folge der Hauptklänge f e d c h
c h a g f
A G F E D

und

und dazu in derselbigen Stimme eckelhaft;

daher ist besser f e d c h

welches gegenwärtige Tonfolge der Hauptklänge

c c g g g
a g f e d
F C G C G erweist.

52. §. Es ist ein nicht geringer Vortheil, wenn man bei vorfallenden dergleichen Fünftenverhältnise die widrige Bewegung anzubringen, und dem Gehöre die Abwechslung zu verschaffen weis; also zwar, daß anstatt in gegenwärtigem Beispiele:

c d
g a
e f
C D

Die äussere, und Oberstimm zweimal die Achte von der Grundstimme, und die Mittelstimme zweimal die nämliche Fünfte vom Grundklage ist: beides ungereimte

folgender-

folgendermaſen vermittels der widrigen Bewegung vermieden werde.

e d
c a
g f
C D

Aus dieſem Grunde iſt folgender Saz ſehr angenehm.

f e d c h c d e f
d c h a g* a h c d
h c d e f e d c h
Gis A H C D C H A Gis.

54. §. Man erſieht hieraus, daß das Gehör, welches die Abwechslung fodert, durch wiederholtes Aufſtoſen der vollkommenſten Wohlklänge beleidiget werde; und davon entſchuldiget keine Zurückhaltung:

d d c | d d c
D 9 C 8 | C 13 F 12

ſondern

sondern die Grundstimme muß also gesezet werden.

D C E | G F A

Ebenmäßig ist folgender Saz gefehlt.

c e e g
ob die Grundstimme C E
oder E G hat.

55. §. Man hütete sich sonsten auch für den heimlichen Achten und Fünften. Dieser Anstand ist unnöthig, weil ihre Folge unvermeidlich ist; denn sollte man gegenwärtige Säze g c | g c
H C | E F

für fehlerhaft angeben, weil in der oberen Simme zwischen dem g und c der Ton h liegt, welches im ersten Falle zwei Achten im zweiten Falle zwei Fünften verursachte: so müste man sich eben auch für diesem Saze hüten: d c
h c
G C

denn ist das G der Grundstimme tiefer, als das C: so entspringt eine heimliche Achte mit der Mittelstimme; da zwischen G und C in der Grundstimme H liegt. Soll aber das C von der Grundstimme tiefer sein, als das G: so entspringt eine heimliche Fünfte mit der oberen Stimme; da zwischen G und C in der Grundstimme F liegt. Dieses erwiese nun zu viel: also gar Nichts.

56. §. Es ist nur zu gewiß, daß in einem Getöse von vielen Stimmen auch eine Stimm z. B. die Bratsche von der Grundstimme zweimal, ja auch drei- und mehrmal die nämliche grose Fünfte haben könne, ohne daß das Gehör es gewahr, oder beleidiget würde. Aber ein Fehler gegen die Auflösung, gegen die Tonfolge u. s. w. ist nicht zu verdecken.

57. §. Wenn bisweilen die zweite Geige mit der ersten immer um acht Töne tiefer geht: so muß man nicht glauben, es wäre eine neue

Erfind-

Erfindung, und dem Geschmack abgeborgte Abweichung von den trockenen Tonsezregeln. Nein, schon vor undenklichen Zeiten, und so bald als man hohe mit tiefen Stimmen z. B. Flöten mit Waldhörner, und dergleichen zu verbinden anfienge, lehrte dieses die Nothwendigkeit, und kann hiebei Nichts, als die Anwendung für neu angesehen werden. Wenn aber die hohe Stimm mit der Grundstimme im Einklang fortschritte: so wäre es dem Gehöre eckelhaft.

58. §. Daß man weder zwei Achten noch Fünften, aber doch Dritten sezen könne, beweiset die Tonwissenschaft. Denn die Achte ist die nächste Verhältnis nach dem Einklange, und dann folgt die Fünfte. Je näher nun das Verhältnis; desto weniger mannigfaltig ist es: folglich desto geschwinder eckelhaft.

58. §. Daß aber in keinem Falle eine Stimm mit der andern um fünf

Töne tiefer oder höher fortschreiten könne, welches doch mit dem näheren Verhältnis der Achten angeht, ist die Ursach; weil die Fünfte den Grund- zum Hauptklange zu bestimmen allein fähig ist, welches nicht mit den Achten, noch weniger mit den Dritten u. d. angeht.

59. §. Es giebt Fälle, worin die Umwendung bessere Wirkung thut, als der Hauptklang.

60. §. Dem Gehöre kann nicht angenehm sein, wenn z. B. eine Stimme F singt, und nachmalen eine andere Fis, sondern es ist viel besser, wenn die nämliche, die F hatte, auch Fis bekömt; denn sie dämpft gleichsam das F mit dem Fis, wo man sonsten noch glaubt das F, da das Fis schon eingetreten, nachklingen zu hören: also ist besser die Umwendung $\overset{6}{F}\ \overset{7}{Fis}\ G$, als die Hauptklänge $\overset{5}{D}\ \overset{7}{Fis}\ G$.

61. §.

61. §. Siebenten, die auch keiner Vorbereitung bedarfen, müssen doch der nämlichen Stimme zukommen; wenn der Ton schon vorher mit der Zusammenstimmung verbunden gewesen: und daher wären folgende Hauptklänge unangenehm $F^{7}\ G^{7}C$. Es ist aber viel angenehmer, wenn die Stimm, die im ersten Saze das f hatte, es zum zweiten Saze als die 7 von G anhält.

$$A^{\frac{6}{5}}\ H^{\frac{6}{5}}\ C. \text{ oder } F^{7}\ F^{\frac{6}{4}}_{2}\ E^{6}.$$

62. §. Zwölf Töne sind in der vermischten Tonleiter. Jeder Ton kann die weiche, und harte Art annehmen: folglich sind 24 Tonarten.

63. §. Was in den zweien einfachsten Tonarten C und A gesagt worden, findet in den andern zwei und zwanzig ebenfalls statt. Wie man aber von einem zum andern gelangen könne, ist noch zu erforschen übrig.

64. §. Für die Ausweichung giebt es nur ein einziges, aber allgemeines Gesez: daß nicht über eine Stufe gesprungen werde, welche der Abstand um ein ♯ oder b in Ansehung der Vorzeichnung ist.

65. §. Das h. G u. w. E mit 1 ♯ sind vom h D u. weichen H mit 2 ♯ um eine Stufe entfernet.

A — Fis — 3 — E — Cis — 4
H — Gis — 5 — Fis — Dis — 6

Das h. F u. w. D mit 1 b sind vom h. B u. w. G mit 2 b um eine Stufe entfernet.

Es — C — 3 — As — F — 4
Des — B — 5 — Ges — Es — 6

66. §. Das harte G, und weiche E mit einem Kreuz sind vom harten F, und weichen D mit einem b, um zwei Stufen entfernet.

67. §. Das harte C und weiche A ohne Kreuz und ohne b, ist so weit vom harten G und weichen E, als vom harten F und weichen D entfernt.

68. §. Ein jedes Sing- und Klingstück wird von einem gewissen Tone hergenennet, und darf, um die Einheit zu erhalten, in keinen Ton ausweichen, der um mehrere Stufen entfernt wäre: folglich darf ein Stück im harten C weder ins harte D noch B ausweichen; denn könnte man in diese zwei Töne: so wären die weiche Tonarten H und G eben so nah, und würde alle Einheit verschwinden, ja nicht mehr wahr sein, daß das Stück im C sei, sondern, daß es im C anfange und schliese.

69. §. Hieraus erhellet, daß in jedem Tone nur sechs als Haupt- und erste Töne er-

scheinen können. z. B. im C das harte C, weiche A; harte F, weiche D; harte G, weiche E.

70. §. Man glaubte sonsten, daß man von der harten zur weichen Tonart in demselbigen Stücke übergehen könne; allein, wenn man erweget, daß selbst die Vorzeichnung einen Absaz von dreien Stufen angibt, und dann die Freundschaft des andern Tons betrachtet: so muß man schliesen, daß z. B. vom C man entweder in alle Töne, oder in keinen über die sechs gemeldte ausweichen könne.

71. §. Ein anders ist von der Orgel zu verstehen, worauf, wenn zum Beispiel nach einem Gesange im E, ein Stück im Es folgt, man sich der entfernten Ausweichungen bedienen muß. Deren sind elf, weil man von jedem Tone der vermischten, und zwölftönigen Leiter in die andere elf fallen, und schliesen kann.

72. §.

72. §. Diese Zahl wird noch viermal gröser hiedurch, vermittels der Versezungen der weichen und harten Tonart: denn vom harten C kann man zum harten F; vom weichen C zum weichen F; vom harten C zum weichen F; vom weichen C zum harten F übergehen.

73. §. Um auszuweichen, muß man immer betrachten, welch der gegenwärtige Ton von dem zukünftigen sei, und wie der Schlußfall geschehen könne. Die beide Tonarten vom C sollen zum Beispiele dienen, worauf sich alle andere beziehen.

74. §. Die erste Gattung der Schlußfälle ist des Fünften in ersten: folglich ist die nächste Ausweichung vom C ins F, wovon C als der Fünfte mit der Unterhaltungssiebenten b die Vorzeichnung ändert, und das F zum Haupttone bestimmet.

77. §. Die zweite Gattung der Schluß-

fälle ist des vierten in ersten, und so kann man von C ins G fallen. $\frac{6}{4}\ \frac{5}{3}\ \frac{4}{2}\ \frac{5}{3}$

C G.

Diese Art ist sehr prächtig, aber Choral- und Kirchenmäsig; hingegen für Kammer- und Schaubühnstücke wird der Übergang füglicher auf die erste Art vermittels des fünften Tones $\frac{7}{3}$* $_5$ bewirket.

D zum G

76. §. Um vom C ins A einen Schlußfall zu machen, muß man dem fünften Tone E seine 3*, auch Unterhaltungssiebente zulegen, und der Lage zugefallen, wird füglicher diese Umwendung angebracht:

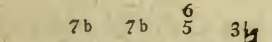
$\frac{6}{4}$*
$\frac{3}{}$ $\frac{3}{}$♮

C H A.

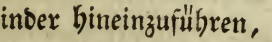
77. §. Will man vom C ins D ausweichen: so hat ein dreifacher Schlußfall statt, 1) obiger, wodurch C ins F ausweichet, 2) jener der weichen Tonart eigene mit der

ver-

verminderten Siebente, 3) wiederum der Schlußfall des fünften Tones mit der Unterhaltungssiebente.



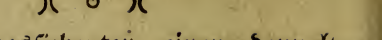
78. §. Um von dem C ins E einen Schlußfall zu machen, muß dem fünften Tone H seine grose Dritte dis, und grose Fünfte fis nebst der Unterhaltungssiebenten beigesellet werden; weil nun diese zwei Zwischentöne dis, und fis im C noch nicht da gewesen: so soll füglicher, um das Gehör gelinder hineinzuführen, noch C in der Grundstimm mit der Sechsten eingeschaltet werden, wozu A den Hauptklang abgibt, z. B.



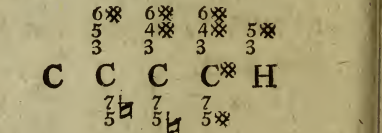
79. §. Um vom C ins harte D überzugehen, kann Cis als der erhöhte vierte Ton vom G mit der kleinen Siebente, und dann als die Umwendung des fünften Tones mit der

Unter-

Unterhaltungsſiebenten einen doppelten Schlußfall bewirken.



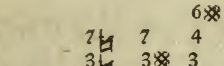
80. §. Um von dem C ins H überzugehen: würde dem Gehöre zu hart fallen, wenn man gleich den fünften Ton Fis mit ſeiner groſſen Dritte und Fünfte zum Hauptklange machen wollte; etwas erträglicher; wenn man noch die kleine Fünfte anhielte, aber am rathſamſten iſt, daß zuerſt Ais als der erhöhte vierte Ton vom weichen E eintrete, wobei die drei Wohlklänge vom C liegen bleiben können, und dann das Gehör nach und nach hineingeführet werde.



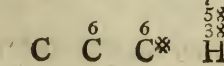
Dieſer Übergang iſt ſo gelind, daß auch H zulezt die groſe Dritte haben könnte.

81. §.

81. §. Wenn man von dem C ins harte A auf die nämliche Art, als oben in das weiche fallen wollte: so würde die grose Dritte dem Gehöre sehr hart vorkommen, und wird besser sein, daß A mit seiner kleinen Dritte, und Siebente, als der sechste Ton vom C, dann mit der grosen Dritte, als der Fünfte vom D eintrete, und endlich seine Unterhaltungssiebente in die grose Dritte vom eigenen fünften Tone auflöse. z. B.



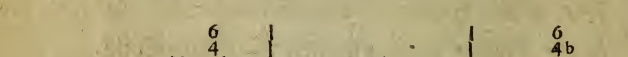
82. §. Vom C ins harte E kann man fast auf die nämliche Art, als in das weiche ausweichen, doch sollte noch ein Ton eingeschaltet werden, wodurch die grose Dritte angekündet würde.



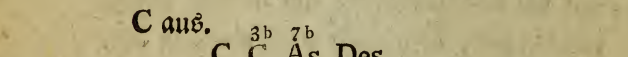
83. §.

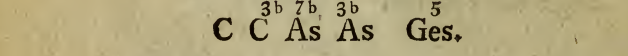
83. §. Ins harte A schickt sich eben jener Übergang, wie ins weiche; denn er ist sehr gelind.

84. §. Um ins B, Es, As überzugehen, muß dem C gleich seine kleine Dritte beigesellet werden, und dann finden die Schlußfälle statt.



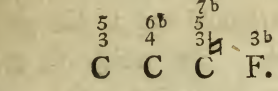
85. §. Weil das Cis um zwei Stufen weiter vom C als das Des lieget; das Ges aber eben so weit entfernt als Fis ist: so weicht man füglicher in diese mit den gezeichnete Töne vermittels der weichen Tonart C aus.



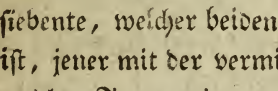


86. §. Vom C kann man in das weiche F eben so kommen, wie oben in das harte; denn

denn der fünfte Ton braucht zum Schluß-falle immer die grose Dritte. Um aber dem Gehöre einen Vorgeschmack der weich-chen Tonart beizubringen, so kann es folg-endermasen geschehen.



87. §. Die Ausweichung von C in weiche G kann gleichfalls die nämliche sein, als in das harte. Um aber die Zweideutig-keit zu vermeiden, wird füglicher nach dem Schlußfalle mit der Unterhaltungs-siebente, welcher beiden Tonarten gemein ist, jener mit der verminderten, und der weichen Tonart eigene gesezet. z. B.



88. §. Eben dieser Schlußfall findet statt, wenn man in die weiche Tonarten der obigen fünf Töne: B, Es, As, Des, Ges ausweichen will.

89. §.

89. §. Um von dem weichen C in beide Tonarten F auszuweichen, wird die kleine Dritte in die grose verwandelt, und dann wie oben verfahren.

90. §. Vom weichen C ins harte G überzugehen, muß gleichfalls das C die grose Dritte bekommen. Ins weiche G aber ist genug der Schlußfall mit dem fünften oder siebenten Tone

$\overset{7}{3}\overset{\#}{}$ D $\overset{7}{}\overset{b}{}$ Fis G.

91. §. Zum B, Es, As, Des, Ges ist das weiche C viel näher, als das harte, und die Ausweichungsart in obiger des harten C schon begriffen.

92. §. Will man vom weichen C ins harte D ausweichen: so kann die weiche Tonart G, welche sich sowohl zum weichen C als zu seinem fünften Tone Dschicket, den Schlußfall vermitteln. z. B.

$\overset{b}{3}$ C $\overset{b}{6}\overset{}{4}$ D $\overset{\#}{6}\overset{}{4}\overset{}{3}$ Es $\overset{\#}{3}$ D.

93. §.

93. §. Ins weiche D wird statt des Schlussfalles des fünften Tones mit der Unterhaltungssiebente jener der weichen Tonart mit der verminderten angewendet.

$C_{\#}^{7\flat}$ $D^{3\natural}$

94. §. Um entferntere Ausweichungen zu bestimmen, muß man Vortheile suchen, welche die verminderten Siebente und Dritte leisten.

denn Gis h d f kann dem Gehöre vorwie as H d f kommen
gis h d Eis
as ces D f

Sie sind die nämliche Griffe auf der Orgel, und doch könnte

Gis der siebente Ton vom weichen A sein.
H C
Eis Fis
D Es

Erniedriget man die Dritte: so wird

Gis der erhöhte vierte Ton vom weichen D.

H F

Eis H

D As

Erniedriget man aber den Hauptklang: so ist

G der fünfte Ton von beiden Tonarten C

B Es

E A

Des Ges

95. §. Will man nun vom weichen C, welches 3 b hat, ins harte A mit 3 * oder auch ins weiche A, wobei doch das gis, als die grose Dritte des fünften Tones unentbehrlich ist: so darf nur der siebente Ton des weichen C, sich in den siebenten Ton des weichen A verwandeln.

VII vom C H d f as

VII vom A h d f Gis

und dann kann h d E gis der beiden

en Tonarten gemeine Schlußfall ins A treten.

96. §. Um von dem weichen C ins E auszuweichen, muß der siebente des weichen G zum siebenten vom weichen E werden.

Fis a c es
fis a c Dis

Alsdann kann ebenfalls der fünfte Ton mit der Unterhaltungssiebenten den Ton E bestimmen. fis a H dis.

97. §. Der Ubergang vom weichen C ins H wird das Gehör auf eine angenehme Art betrügen, wenn man gleich den vierten erhöhten Ton vom E frei anschlägt, welcher mit den fünften vom weichen F übereinkömt.

3b
C g e C Ais

Verändert sich die verminderte in die kleine Dritte: so ist H der Hauptton.

g
e
cis
Ais

Dann findet noch obiger (95. §. 96. §.) Schlußfall statt.

98. §. Diese bisher bestimmte 44 Ausweichungen können auf einem Saiten- oder Pfeifenspiel die beste Wirkung thun, aber für ein Stück von verschiedenen Stimmen sind sie dem Gehöre unerträglich und dem Tonsezer unbrauchbar; denn der Unterschied z. B. zwischen cis und des wird genau vernommen, und von den geschicktesten Tonkünstlern kann der Vortrag nicht richtig genug sein.

99. §. Alle mögliche Ausweichungen beziehen sich auf obige 44. Und wie es auch immer vorfallen mögte: so bedienet man sich folgender Liste. z. B. Es soll vom

F der Übergang ins Gis geschehen. Hier wird der Ton Gis als As betrachtet; weil weder in der Tonleiter Gis das F, noch in der Tonleiter F das Gis eine Stelle hat, aber in der Tonleiter vom As das F ist. Man suchet F in der ersten Säule, und dieses steht im achten Fache; im nämlichen Fache suchet man das As, und es findet sich in der vierten Säule.

Nun vergleichet man das F in der ersten Säule mit dem C in der ersten Säule, und ersten Fache; As in der vierten Säule gleichfalls mit einem Tone in der vierten Säule aber in dem Fache wo C ist, und da kömt Es heraus. So heist es dann: wie von C ins Es, so von F ins As, und richtet man leztere Ausweichung mit genauer Rucksicht auf die harte oder weiche Tonarten gemäs vorhergegangenen ausführlichen Beispielen ein.

Fächer

Wie von	C	ins	Des	D	Es	E	F	Ges	G	As	A	B	H	I
So von	Cis		D	Dis	E	Eis	Fis	G	Gis	A	Ais	H	His	II
	Des		D	Es	Fes	F	Ges	G	As	A	B	Ces	C	III
	D		Es	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H	C	Cis	IV
	Dis		E	Eis	Fis	G	Gis	A	Ais	H	His	Cis	D	V
	Es		E	F	Ges	G	As	A	B	Ces	C	Des	D	VI
	E		F	Fis	G	Gis	A	Ais	H	C	Cis	D	Dis	VII
	F		Ges	G	As	Ces	B	Ces	C	Des	D	Es	E	VIII
	Fis		G	Gis	A	Ais	H	His	Cis	D	Dis	E	Eis	IX
	Ges		G	As	A	B	Ces	C	Des	D	Es	E	F	X
	G		As	A	B	H	C	Des	D	Es	E	F	Ges	XI
	Gis		A	Ais	H	His	Cis	D	Dis	E	Eis	Fis	G	XII
	As		A	B	Ces	C	Des	D	Es	E	F	Fes	G	XIII
	A		B	H	C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis	XIV
	Ais		H	His	Cis	D	Dis	E	Eis	Fis	G	Gis	A	XV
	B		H	C	Des	D	Es	E	F	Ges	G	As	A	XVI
	H		His	Cis	D	Dis	E	Eis	Fis	G	Gis	A	Ais	XVII
Säulen	1		2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	

100. §. Zum Schluſſe folgt noch ein runder Tonkreis, worin die vermiſchte Leiter zum Grunde ligt, und dabei verſchiedene Säze der weichen Tonart angebracht ſind, ſo, daß ſich aufs höchſte ein einziger Ton in der Zuſammenſtimmung beweget, und die andere immer anhalten.

Des 7♭ 5♭
C 7♭
H 6 4
Ais 7 3♯
A 7 3♯
Gis 6♯ 4♯
G 7♭
Ges 7♭
F 6♭ 4
E 7♭
Es 7♭
D 6♭ 4
Cis 7♭
C 5 3
Cis 7 5 3♯
C 6♭ 4♮
His 7 5 3♯ 4♮
Cis 6 4
H 7 5 3♯
B 6♭ 4♭
A 7♭
As 7♭
G 6♭ 4
Fis 7♭
F 7♭
E 6 4
Dis 7
Gis 7♯
Cis 6 4♯
H 7♭
C 6♭ 4
Cis 7 5 3♯
B 7♭
A 6 4
Gis 7♯
G 7♭
Fis 6 4
Eis 7
E 7 3♯
Fis 6♭ 4
D 7♭ 5♭
Des 7♭ 5♭
C 6♭ 4

Nuzbarkeit des Tonmases.

1. §. Daß die Tonkunst auf mathematischen Gründen ruhe, haben die gröſten Weltweisen der ältern und neuern Zeiten zu beweisen sich bestrebt.

2. §. Unter diesen Gründen werden die Verhältnisse und das Ebenmas verstanden. Diese sind gewiß und beständig: so müssen auch die hievon abstammende Regeln unveränderlich und immer geltend sein.

3. §. Da aber bisher für die Tonkunst niemal allgemeine Regeln bestimmt worden sind: so folgt, daß der Bezug der wissenschaftlichen Theorie auf die praktische Anwendung noch ein Geheimnis geblieben sei.

4. §. Die unzählbaren zu diesem Ende herausgekommenen Bücher waren ein unentwickeltes

Chaos: die im Drucke erschienene Partituren betrügerische Labirinthe; denn Theorie und Praktick sönderten sich himmelweit von einander.

5. §. Wollte ein Lehrbegieriger Tonschüler alle diese Folianten auslesen: so wuste er nicht einmal noch, was wohl oder übel klinge; durchgieng er aber alle mögliche Partituren: so konnte er von keinem einzigen Saze nur die mindeste Ursach angeben.

6. §. Kein Wunder demnach, daß so viele auf die Ausschweifung verfallen sind zu glauben, die Verhältniß und das Ebenmas hätten nicht den mindesten Bezug auf die Tonkunst.

7. §. Musik componiren heist Töne zusammensezen. Wer Töne zusammensezen will, muß wissen, wie sie sich zusammenschicken.

Die Verwandtschaft, der nahe und weite Abstand eines Tones zum andern, wird durch die Verhältniße bestimmt.

Wer

Wer diese kennt, kann mit entscheidendem Tone folgendermassen sprechen:

Sieben Töne sind:

Die Dritte zum Hauptklange kann hart oder weich sein; also entstehen

Zwei Tonarten.

Hierin klingen drei Töne wohl und vier übel: folglich sind

3 Wohlklänge.

4 Uebelklänge.

Die Erste, Dritte und Fünfte: Die Siebente, Neunte, Elfte und Dreizehnte.

Die drei Wohlklänge können unten und oben liegen, die Bezieferung aber ändert sich, und es entstehn mit den Umwendungen zusammengerechnet

8 Wohlklänge.

Manche Siebente lautet beſſer, manche ſchlechter. In Anſehung des Abſtandes der Lage der Zwiſchentöne und ihrer verſchiedenen Anwendungen entſtehn

7 Siebenten.

Eine Harmonie von drei Tönen kann auch die 3 und 5 zum Grunde haben: folglich entſtehn hier

2 Umwendungen und ihre Bezieferungen ſind

6 6
3 4

Eine Harmonie von mehreren Tönen kann nebſt der 3 und 5 auch die Uebelklänge, die 7, 9, 11, 13 zum Grunde haben; folglich leiden ſie

6 Um-

6 Umwendungen.

6	6	6	7	7	7
5	4	4	4	5	5
3	3	2	2	2	3

Wenn die III, V, VII, IX, XI, XIII zum Grunde liegen.

Dritte
Fünfte
Siebente
Neunte
Elfte
Dreizehnte

Mit dem c kann cis nicht verbunden werden; denn eines schließt das andere aus.

Aber jeder Ton kann eine dreifache 3, 5 und 7 haben: also sind neun Tonverbindungen.

Die umgewendte 3 ist eine 6

— — — 5 — 4

— — — 7 — 2

also noch einmal neun: folglich 18 Tonverbindungen.

Von den Wohlklängen müssen die Uebelklänge vorbereitet werden.

Ein wenig entfernter Uebelklang kann einen weiter entfernten vorbereiten: also sind

6 Vorbereitungen.

Der Uebelklang muß sich in einen Ton auflösen, der frei eintreten kann.

Nebst den drei Wohlklängen darf auch die kleine Siebente ohne Vorbereitung angeschlagen werden: also sind

4 Auflösungen.

In jeder Tonart kann man auf fünferlei Art schliesen: also sind

10 Schlußfälle.

Zwölf Töne sind in der vermischten Tonleiter; von jedem kann man in die andere elf auf viererlei Art ausweichen: folglich sind

44 Ausweichungen.

8. §.

8. §. Man suche in allen bisher geschriebenen Folianten nach, ob sich irgendwo eine dergleichen entscheidende Bestimmung finden lasse.

9. §. Die Verhältniße müssen auf einem klingenden Körper gesucht werden, und hiezu ist die Saite der tauglichste.

10. §. Die Eintheilung der Saite giebt uns alle Verhältniße.

Diese Untersuchung ist schon öfters, aber ohne Nuzen, angestellt worden; denn hiebei wurde ein doppelter Fehler begangen.

11. §. Der Vergleich geschah 1) nur mit einer Saite auf dem einsaitigen Instrumente (Monochord) und hier bekam das c die Zahl

2: wenn von ihm die Achte c als 1
3: wenn von ihm die Fünfte g als 2
4: wenn von ihm die Vierte f als 3
5: wenn von ihm die grose Dritte e als 4
6: wenn von ihm die kleine Dritte es als 5

hergezehlt wurden.

2) War die Herleitung arithmetisch.

Es konnte also 1) kein Ton zum andern deutlich vernommen werden: folglich kam die Entdeckung (13. §. Tonw.) der drei Wohlklänge nicht vor, und äusserte sich jener Widerspruch, daß die Vierte in der Theorie ein Wohl- und in der Ausübung ein Uebelklang sei.

2) Wußte man den himmelweiten Unterschied zwischen der grosen und kleinen Dritte nicht zu bestimmen, da sie nach dieser Abtheilung beide aneinander stehen, und jene Wohlklänge, die durch die Umwendung entspringen, waren gänzlich unbekannt.

12. §. Ich rathe allen zur deutlichen Kenntniße der Töne das achtsaitige Instrument an, worauf alle acht Saiten einklängig ins F gestimmt sind, und vermittels der unterschobenen Stegen nach vorgeschriebener Art können abgemessen werden. (3. §. Tonw.)

Hier betrachtet man auf verschiedenen Saiten (von 5. §. bis 10. §.) alle harmonischen

schen Antheile, man lernt die Hauptklänge (13. §. Tonw.) die Wurzelzahlen der Wohlklänge (14. §. Tonw.) und ihre Umwendungen (12. §. Tonw.) erkennen.

Arithmetische Vergleichungen sind aus obigem Beispiele bekannt; harmonischen Antheile sind jene Theile des Ganzen, die zusammengenommen dem Ganzen gleich sind, wie 9 Neuntel u. s. w.

13. §. Zwei ganze Saiten ertönen den Einklang (5. §. Tonw.). Eine ganze und eine halbe geben die Achte (6. §. Tonw.)

Nun kommen die nächsten Verhältnisse, wenn man das Drittel und Fünftel vernimmt.

14. §. Weder die Vierte b, noch die kleine Dritte as, noch die zwei Sechsten d und des lassen sich in den harmonischen Antheilen finden.

Hieraus folgt, daß diese Wohlklänge in den Umwendungen müssen gesucht werden.

Die kleine Dritte kann zwar mit dem Hauptklange bestehen (31. §. Tonsez.)

Aber die andere verrathen, daß der Hauptklang verlegt ist.

15. §. Wenn nun die Vierte als eine Umwendung der Fünfte und nicht als ein harmonischer Antheil entspringt: so muß sie wie die zwei Sechsten unter jene acht Wohlklänge gezählt werden (12. §. Tonw.)

Kömt sie aber mit dem Hauptklange vor, wobei die Fünfte ein untrügliches Kennzeichen ist: so kann sie weder Wohlklang noch Vierte heisen, sondern muß ihren ächten Namen, eine übelklingende Elfte bekommen. (38. §. Tonw.)

16. §. F bleibt immer das Ganze, und diese Benennung wird von allen Tonschriftstellern

lern hiedurch bestättiget, daß sie dem c in der Tonleiter die Zahl 24, die sich auf

12
6
3 beziehet,

und dem f die Zahl 32, die sich auf

16
8
4
2
1 beziehet,

angewiesen haben.

17. §. Man vernehme nun auf zwei Saiten die Tonverbindungen. Eine bleibe ungetheilt, und von der andern ertönen zum Beispiele

Der Fünfte acht Zwölftel (7. §. Tonw.)
Der Vierte zwölf Sechzehntel (12. §. Tonw.)
Der grosen Dritte acht Zehntel (8. §. Tonw.)
Der kleinen Dritte zehn Zwölftel (12. §. Tonw.)
Eines grosen ganzen Tones acht Neuntel (20. §. Tonw.)

Eines

Eines kleinen ganzen Tones neun Zehntel (20. §. Tonw.)

Eines grosen halben Tones fünfzehn Sechzehntel (22. §. Tonw.)

Der wahren Siebente vier Siebentel (23. §. Tonw.)

Der unsrigen Unterhaltungs Siebente neun Sechzehntel (26. §. Tonw.)

Der übelklingenden kleinen Siebente fünf Neuntel (33. §. Tonw.)

Der grosen Siebente acht Fünfzehntel (34. §. Tonw.)

18. §. Um den Unterschied zwischen gis und as, welches sich verhält, wie cis und des deutlich zu vernehmen: so stimme man jene Saite, die sich in zehn Theile abmessen läst, um 8 Töne tiefer, als jene ins F gestimmte und fünfzehnmal theilbare Saite dann klingt, wenn man von ihr acht Fünfzehntel abschneidet.

Das ist, man stimme jene zehnmal theilbare Saite ins tiefe E und lasse acht Zehntel davon ertönen.

Nun

Nun hören wir das wahre Gis; denn die grose Dritte verhält sich

wie 4 zu 5
Gis E

Und hiezu werden von der ins F gestimmten und zwölfmal theilbaren Saite zehn Zwölftel angeschlagen. Dies ist das wahre As; denn die kleine Dritte verhält sich

wie 5 zu 6
As F

19. §. Diese Verstimmung läßt auch die verminderte Siebente ganz deutlich vernehmen, wenn man zum gedachten Gis das f die Hälfte der Saite anschlägt.

Man kann vermittels gegenwärtiger Eintheilungen, worin $\frac{1}{16}$ der kleinste Theil ist, vom F nicht wohl die verminderte Siebente hören. Doch wenn man alle Siebenten gegen einander und alle zum F betrachtet: so wird es ein geringer Unterschied sein, statt $\frac{75}{128}$ $\frac{7}{12}$ zu hören, welche sich zu einander verhalten wie zu $\frac{900}{896}$ oder $\frac{150}{149}$.

Es

Es ertönt zum F

Die groſe Siebente von acht fünfzehntel $\frac{8}{15}$

Die übelklingende kleine von fünf Neuntel $\frac{5}{9}$

Die gewöhnliche kleine von neun Sechzehntel $\frac{9}{16}$

Die wahre Unterhaltungs Siebente von acht Vierzehntel $\frac{8}{14}$

Die verminderte Siebente von sieben Zwölftel $\frac{7}{12}$

Auf diesem Instrumente können sogar die Augen Zeugen sein, von dem, was das Gehör vernimmt.

20. §. Um die acht Wohlklänge besser zu verstehn, sind sie (Tab. XVI. f. 1.) noch besonders bemerket.

21. §. Die Anwendung besagter Gründe läßt sich in Orgeln deutlich vernehmen.

Jene Reih von Pfeifen, die durch einen Zug lautbar wird, und mit dem Claviere einklängig fortschreitet, nennt man den principal Regiſter.

Das

Das tiefe C hievon muß acht Schuh in der Höh haben, und der Regiſter heiſt achtfüſig.

Bekömt das tiefe C nur vier Schuh: ſo giebt es durch die ganze Orgel lauter Achten.

Iſt aber das tiefe C nur zwei Schuh hoch: ſo klingt es wie das c auf dem Claviere.

22. §. Zur Verſtärkerung wird ſo wohl im Pedal als Manual ein Regiſter gebraucht, der vermiſchte Wohlklänge bei ſich führt, und unter der Ueberſchrift: Mixtur bisher bekannt war.

Dieſer bekömt noch die 3 und 5 d. i. wenn z. B. das Pedal F klingt: ſo ertönen noch das Drittel c und das Fünftel a mit, aus der gegenſeitigen Urſache, daß eine einzige aufgeſpannte Saite z. B. F noch ſein Drittel c und Fünftel a mit vernehmen laſſe, wie man es auf bemeldtem Tonmaſe,

worin

worin die acht Töne einklängig gestimmt sind, ganz deutlich hören kann.

23. §. Soll die Mixtur in der Orgel gute Wirkung thun: so muß eine genaue Verhältniß dabei beobachtet werden. Ich habe eine Orgel gehört, auf welcher man niemal aus einer weichen Tonart spielen konnte; denn die grose Dritte der Mixtur ragte immer hervor.

Die Mixtur gab z. B. zum tiefen C das e g und c

Das e ist das Fünftel. Wenn nun das Fünftel mit vereinigt werden soll: so muß das Drittel schon vorher dabei gewesen sein.

Deswegen fehlte noch dem Verhältniße das g in der kleinen Abtheilung als die Fünfte und als das Drittel.

Das kleine g, die einmal gestrichene:

e und g

haben $2\frac{2}{3}$ $1\frac{3}{5}$ $1\frac{1}{3}$ Schuh.

Also

Also auch hier für die Pfeifen herrschet noch immer das Gesez der Verhältniß.

24. §. Gleichwie zu jedem Tone seine harmonischen Antheile mitklingen: so ertönt zu den harmonischen Antheilen, ja wenn es auch nur ein Wohlklang und Uebelklang ist, der dritte Klang in der Luft.

Die Erfahrung hievon ist sehr leicht zu haben.

Nicht nur auf dem Tonmase, sondern auch auf dem Claviere und der Geige kann man den Versuch anstellen.

25. §. Den dritten Klang zu bestimmen, muß der Hauptklang zu zween harmonischen Antheilen gesucht werden. Z. B. Man greift auf der Geige $\underline{\underline{d}}$ und $\underline{\underline{f}}$: so wird B ertönen; man erniedrige aber das $\underline{\underline{f}}$: so wird G im Grunde klingen, aus Ursach, daß zum d und f das B

als $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$

zum $\frac{d}{-}$ und erniedrigtem $\frac{f}{-}$

als $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{7}$ das G der Hauptklang ist.

26. §. Nun trift uns die Reih auch, die Anwendung obiger Gründen zu untersuchen.

Z. B. Der Einklang ist der vollkommenste, aber auch einfachste Wohlklang.

Will man nun etwas ganz einfach sezen, oder will man einen Saz bündig ausführen, und sich die fernere Ausarbeitungen beim Anfange vorbehalten: so wird der Einklang gewählt. (Tab. XVI. f. 2.)

27. §. Die Fünfte ist der vollkommenste Wohlklang, dann kömt erst die grose Dritte, und hievon läßt sich die Austheilung der Stimmen bei einem Quardette erforschen.

Z. B. Die Bratsche, als nächste Stimm zum Baß, soll die Fünfte oder die Achte haben, in den zwei Geigen können die Dritte

und

und Fünfte gemäs der Lage verschiedentlich vorkommen.

Der sechzehnten Tabelle dritte Figur liefert hievon ein Beispiel, worin nach gemeldtem Grunde die erste Austheilung richtig; die andere drei gefehlt sind, und die vierte am schlechtsten ausfällt; denn der Baß, als die Grundstimm, läßt sich nicht wohl ohne besondere Ursach oder Veranlas einer Ausführung aus dem Besize der Hauptklänge verdrängen.

28. §. Wenn man von den verschiedenen Wirkungen, die bei den Tönen der Leiter statt finden, urtheilen will: so muß erst die Ursach oder das Verfahren, das bei der Gestaltung der Leiter vorgeht, aufgeklärt sein (15. §. 16. §. Tonw.)

Man sezt C und C (wie f. 4. i)

Zum C ist g die Fünfte; l)
wie c die Fünfte vom f war. k)

Zum $\underline{g}$ ist $\underline{\underline{d}}$ die Fünfte; m) wie g die Fünfte vom c war.

Vom oberen $\underline{\underline{d}}$ ist das einmalgestrichene $\underline{\underline{\underline{d}}}$ die Achte, n) das in der Leiter liegen muß. o)

Alsdann ist e zum c die grose Dritte; p) wie a zum f war. h zum g; q) wie e zum c und es verhält sich es zum g; r) wie f zum a as zum c; s) — — b zum d; t) — —

29. §. Wenn man, statt leztere weiche Dritten der Tonleiter vom C beizusezen, nur glaubte genug zu sein, daß die Leiter vom A angefangen würde, um eine weiche Tonart zu erschaffen: so wär man sehr betrogen; denn nicht einmal a als die grose Fünfte stimmte mehr zum D.

Das a muß sich zum D wie c zum f verhalten: folglich wie $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{2}$
oder wie $\frac{1}{30}$ $\frac{1}{28}$
und nicht wie $\frac{1}{45}$ $\frac{1}{27}$

30. §.

30. §. Aus eben dem Grunde, als zwischen den zwei c noch 6 Töne eingeschaltet worden sind, kommen noch zwischen der einfachen Tonleiter 5 halbe Töne zu stehen.

Wie sich e	zum c	und a verhielte:
so muß sich fis	— d	— h verhalten.
— — cis	— a	— fis —
— — gis	— e	— cis —
— — dis	— h	— gis —
— — ais	— fis	— dis —
— — b	— ges	— es —
— — es	— ces	— as —
— — as	— fes	— des —
— — des	— bb	— ges —
— — ges	— es es	— ces —

31. §. Um der Tonleiter vom F auch ihre kleine Vierte anzuweisen, die sich zum F verhalte, wie das f zum C, wird vor dem h ein b gesezt. Sind alle sieben Töne erniedrigt: so trift die Reihe wieder das h: dann müssen zwei ben vor einem Tone stehen. Gleiches verstehe von den Kreuzen.

Wenn nun vor einem Tone das zweite b oder Kreuz kömt: so wiederholt man auch den Namen, und daher entstehn die Benennungen Es es, Bb wie hier.

Der Gebrauch hievon ist sehr selten, und deswegen hat man ihnen noch keine besondere ben bestimmt. Am natürlichsten wär es, daß man zwei ben vorsezte.

Statt zwei Kreuze zu schreiben ist schon wirklich das einfache + eingeführt z. B. aus fis, fisfis zu machen.

Man muß sich unterdessen mit diesem Kreuze behelfen, obschon der jezige Gebrauch der Wesenheit und dem Ursprunge von diesem Zeichen widerspricht; denn Aristoxen wollte einen viertels Ton, der seiner Meinung nach nur zwei Commata hatte, mit zwei einfachen Strichen; und mit zwei doppelten einen halben Ton, der vier Commata hatte, andeuten.

32. §.

32. §. Die Berechnung von einem einzeln Comma dient, uns den Unterschied zwischen dem grosen und kleinen ganzen Tone zu bemerken, aber die Zusammensezung solcher Unthieren ist eine unnüze Hirnmarter. Man will dadurch Wesenheiten anzeigen, die weder sind, noch sein können.

Z. B. Wieviel Commata einen Ton ausmachen (21. §. Tonw.)

Will man sie berechnen: so findet sich, daß acht zu wenig und neun zu viel sind.

Eben so ungegründet ist die Bestimmung eines halben und viertels Tones.

Wenn man die Zahlen der Verhältniße 8: 9 noch einmal so stark haben will, um die Hälfte zu wissen: so kommen die Zahlen 16 und 18 heraus.

Nun entstehn zwei Töne von 16: 17 und von 17: 18.

Allein diese sind nicht gleich; denn der zweite ist kleiner: folglich sind es keine wahre halbe Töne.

Will man die Verhältniße 15: 16 mit der Zahl 2 vervielfältigen: so kommen die Zahlen 30 und 32 heraus.

Nun entstehn vier Töne von 30: 31; von 31: 32; von 32: 33; von 33: 34. Auch diese sind nicht gleich; denn der zweite ist kleiner als der erste, der dritte kleiner als der zweite u. s. w. folglich keine wahre viertels Töne.

Wenn heut zu Tag der Sänger stufenweis von einem Tone in den andern z. B. vom gis ins g fallen soll: so überläßt man es seiner Geschicklichkeit, und schreibt ihm höchstens die kleine Punkten, wie in der Singschule 23. §. vor.

33. §. Wozu nuzen dann alle diese Berechnungen, die eine falsche Herleitung unrichtiger Lehrgebäude zum Grunde haben?

Man

Man mache sich einen richtigen Begrif von den Unterschieden, und stelle sich vor, z. B. (22. §. Tonw.) beim Vergleiche des cis mit dem des, wo die Zahlen $\frac{375}{384}$ die Unterschiede bestimmen, daß wenn zwei Saiten, die F klingen

die eine in 375
die andere in 384

oder, welches einerlei ist,

die eine in 125 } Theile abgemessen
die andere in 128 } wären.

die längere als $\frac{1}{125}$ cis }
die kürzere als $\frac{1}{128}$ des } ertönen würde

u. s. w. von allen übrigen Fällen.

Man lasse sich nur nicht durch die Nenner verwirren, daß man glaube der Bruch sei deswegen stärker, wenn eine gröfere Zahl unten steht. Eben das Gegentheil; denn in je mehr Theile ich ein Ganzes trenne, desto kleiner werden die Stückcher.

34. §. Die fünf eingeschobenen Töne können in verschiedenen Vergleichen nicht richtig stimmen, wenn sie auch nur einseitig z. B. in Ansehung der Ableitung durch ein Kreuz betrachtet würden, da nicht einmal das nämliche e zum C und A rein stimmen kann. (42. §. Tonw.)

35. §. Die Tonmäßigung muß vorigen Gründen zu folge auf nachstehende Weise unternommen werden. (Tab. XVI. f. 5.)

c zum ć als die Achte; i) rein gestimmt.

Dann das g — c als die Fünfte etwas tief schwebend; k)

f — c als eine Vierte etwas hoch schwebend; l)

d — g als eine Vierte (unterwärts gerechnet) etwas tief schwebend; m)

a — f als eine Dritte nicht zu hoch; n)

und

und zum d als eine Fünfte nicht zu tief; o)

e zum c als eine Sechste unterwärts nicht zu hoch; p)

und zum a als eine Vierte unterwärts nicht zu tief; q)

h zum g als eine Dritte nicht zu hoch; r)

und zum e als eine Fünfte nicht zu tief; s)

fis — d als eine Dritte nicht zu hoch; t)

und zum h als eine Vierte unterwärts nicht zu tief; u)

cis zum a als eine Sechste unterwärts nicht zu hoch; v)

und zum fis als eine Vierte unterwärts nicht zu tief; x)

gis zum e als eine Dritte nicht zu hoch; y)

und zum cis als eine Fünfte nicht zu tief; z)

dis zum h als eine Sechste unterwärts nicht zu hoch; ii)
und zum gis als eine Vierte unterwärts nicht zu tief; kk)
ais zum fis als eine Dritte nicht zu hoch; ll)
und zum dis als eine Fünfte nicht zu tief; mm)

36. §. Dann fange man wieder von den lezten an zu mäßigen, so daß das
f zum des als die Dritte nicht zu hoch; nn)
und zum b als die Vierte unterwärts nicht zu tief; oo)
c zum as als die Sechste unterwärts nicht zu hoch; pp)
und zum f als die Vierte unterwärts nicht zu tief; qq)
g zum es als die Dritte nicht zu hoch; rr)
und zum c als die Vierte unterwärts nicht zu tief; ss)

d zum b als die Sechste unterwärts nicht zu hoch; tt)
und zum g als die Vierte unterwärts nicht zu tief; uu)
a zum f als die Dritte nicht zu hoch; vv)
und zum d als die Fünfte nicht zu tief xx) stimme.

37. §. Es ist wohl zu merken, daß wenn die Fünfte eines Tones tief schwebet, das Gehör es dann erst recht gewahr werde, wenn die Dritte etwas scharf ist. Der Ton kann rein gestimmt werden, ob er als eine Vierte unterwärts oder als eine Fünfte aufwärts

Sechste — — — — Dritte aufwärts

erscheine. Denn die Vierte ist eine Umwendung der Fünfte, wie die Sechste der Dritte. Dies geschah nur, daß im Raume von acht Tönen die Tonmäßigung hafte, wonach die andere Abtheilungen leicht zu stimmen sind.

Es

Es ist auch nicht genug immer Achten zu stimmen, sondern um die Richtigkeit zu erhalten, müssen öfters die anderen verhältnißmäßigen Töne dazu angeschlagen werden.

Man spiele nur beim Stimmen die drei angezeigten Töne zusammen, und es wird die Tonmäßigung zulezt nicht mehr für schwer, vielweniger für unmöglich, sondern für ein Unternehmen von groser Genauigkeit angesehen werden.

38. §. Zur untrüglichen Prüfung dient jene vermischte Folge von erniedrigten und erhöhten Tönen, worin die zwölf Töne in verschiedenen Gestalten erscheinen (Tab. XVI. f. 6.)

1) Das a
2) Das gis
3) Das g
4) Das fis
5) Das f
6) Das e
7) Das dis

8)

8) Das d
9) Das cis
10) Das c
11) Das h
12) Das b

Auch kann ein Orgelspieler sich diese Folge zu Nutzen machen; denn sie ist so mannichfaltig, als gelinde eine Harmonie in die andere schmelzet.

39. §. Siebenerlei Siebenten sind, wie aus der Tonwissenschaft erhellet, und ihre Anwendung (Tab. XVII.) ist folgende.

Die Unterhaltungs-Siebente (24. §. Tonw.) wie auch die verminderte (28. §. Tonw.) haben keine Vorbereitung nöthig, und können sich hinaufzu auflösen.

So war (Tab. XVII. fig. 1.) kein f vorher da, sondern wurde als die Unterhaltungs Siebente i) und verminderte k) frei angeschlagen, und es folgte f. 2) weder nach dem f das e, noch nach dem c das h.

Wenn

Wenn der Baß sich erhöhet oder erniedriget f. 3): so kann aus der Unterhaltungs-Siebenten i) eine verminderte k) und aus der verminderten i) eine Unterhaltungs-Siebente k) werden.

Beide Siebenten können auch liegen bleiben und vom folgenden Saze sich auflösen lassen.

Die Unterhaltungs-Siebente f (fig. 4. l) wird zum Hauptklange Gis die verminderte m) und zum Hauptklange F n) gar die Achte.

Die Hauptklänge liegen in der obern Stimme. Von einer andern Lage kann man sich schwerlich gleiche Wirkung versprechen; deswegen kömt dieser Fall auch selten vor.

40. §. Die Siebente des siebenten Tones f. 5. hat gleichfalls keine Vorbereitung i) nöthig, (29. §. Tonw.) muß aber immer einförmig gleich anderen Uebelklängen k) sich auflösen.

41. §.

41. §. Die Siebente f. 6. des zweiten Tones in der harten l) und weichen m) Leiter; die Siebente des dritten und sechsten Tones und die grose Siebente müssen immer gleich anderen Uebelklängen vorbereitet und aufgelöset sein. (30. und 32. §. Tonw.)

42. §. Die Siebente des dritten und sechsten k) Tones kommen mit einander überein. (33. §. Tonw.)

43. §. Die grose Siebente klingt am schlechtesten; denn ihre Entfernung ist die weiteste. (34. §. Tonw.)

Sie kömt in der harten Tonleiter dem ersten l) und vierten m) Tone zu.

44. §. Alle auch ungebildete Ohren vernehmen ganz deutlich, daß der erste Saz gut (Tab. XVI. f. 7.) und der andere übel klinge.

Und doch wurden beide Fälle noch immer, und beide Siebenten mit einander vermischt.

Da aber die Tonwissenschaft in der Untersuchung der Zwischentönen ihren Unterschied ans Licht stellt: so erhellet, wie unzulänglich, ja wie verworren die bisherige Theorie der Composition gewesen sei, und wie blind ein Tonsezer ohne die Tonwissenschaft zu Werk gehe.

45. §. Also sind siebenerlei Siebenten:

1) Die Unterhaltungs Siebente G — f
2) Die Verminderte Gis — f
3) Die Siebente des siebenten Tones der harten Tonart H — a
4) Die Siebente des zweiten Tones der harten Tonart D — c
5) Die Siebente des zweiten Tones der weichen Tonart H — a
6) Die Siebente des dritten und sechsten Tones der harten Tonart E — d
7) Die grose Siebente C — h

Sie entspringen alle aus den Leitern der beiden Tonarten, nur allein die verminderte nicht; denn in der Tonleiter vom weichen A ist g nicht gis begriffen.

Da aber der fünfte Ton ohne grose Dritte keinen Schlußfall bestreiten kann: so muß das E zur Dritte gis bekommen.

Gis ist aber der siebente Ton: folglich muß der siebente Ton beim Schlußfalle erhöhet sein, und hiezu wird das f die verminderte Siebente.

46. §. Wenn man die Saite in 9, 11, 13 Theile theilet: so entspringt die Neunte, Elfte und Dreizehnte.

Je weiter die harmonischen Antheile fortgesezt werden, desto mehr vermindern sich die Verhältniße.

Die Tonleiter hat uns schon sattsam davon überzeugt, wo der engste Vergleich eines halben mit 15 zu 16 geschieht.

47. §. Diese ist die natürliche Tonleiter, die man am klärsten an Trompeten und Waldhorn bemerket.

Die Trompeten, wenn sie nicht gekrümt wären und ihr Becher grad lief, würden das tiefe C haben. Das kleine c geben sie ohnedem.

Ihre Töne sind lauter harmonischen Antheile des tiefen C

Das c ist $\frac{1}{2}$

g — $\frac{1}{3}$

c — $\frac{1}{4}$

e — $\frac{1}{5}$

g — $\frac{1}{6}$

b — $\frac{1}{7}$

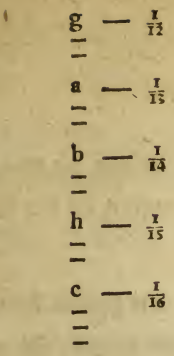
c — $\frac{1}{8}$

d — $\frac{1}{9}$

e — $\frac{1}{10}$

f — $\frac{1}{11}$

g



Das tiefe b als $\frac{1}{7}$ ist nicht so geläufig, doch dem Instrumente gemäs.

48. §. Unsere Tonleiter war durch die Kunst zusammengesezt, und da der grose Ton dieser Lage gemäs sich wie 8: 9 verhält: so ist der Ton von 7: 8 zu gros, und mithin das b auf der Trompete vom c gegen unser b zu weit entfernt, und folglich zu tief.

49. §. Die gewöhnliche und zur Musik tauglichen Töne der Trompeten sowohl als Waldhorne, welche leztere immer um acht Töne tiefer klingen, sind folgende

g c e g c d e f g a

(Tab. XVI. fig. 10.)

50. §. Hievon stimmen ebenfalls die zwei Töne das f und a nicht zu unsern in der künstlichen Tonleiter.

Das f sollte zum e ein halber Ton sein, wie 15: 16; das f aber verhält sich zum e wie 10: 11, und hier ist der Abstand gröser, folglich das f zu hoch.

Es gleichet mehr dem fis; doch kann es auch vor fis nicht gelten, da fis zum g ebenfalls wie 16: 15
und nicht wie 12: 11 klingen sollte.

Das a sollte zum g ein ganzer Ton sein, wie 9: 8, oder wenigstens wie 10: 9.

Das a aber verhält sich zum g wie 12: 13; folglich ist der Abstand zu klein, und der Ton zu tief. (41. §. Tonw.)

51. §.

51. §. Es müssen diese Töne soviel als möglich in der Tonsezkunst vermieden werden.

Man darf sie niemal aushalten lassen, sonst gleichen sie einem abscheulichen Triller.

Man gebrauche sie mit Behutsamkeit.

Hinunter ist das f und hinauf das fis deutlicher zu vernehmen. Tab. XVI. f. 11.

52. §. Wer diesen Unterschied der künstlichen und natürlichen Leiter sehen und hören will, darf nur auf dem Tonmase die Leiter vom F auf folgende Weise klingen lassen.

F	ganze Saite	
G	Acht Neuntel	
A	Acht Zehntel	
B	Acht Elftel	zu hoch
c	Acht Zwölftel	
d	Acht Dreizehntel	zu tief
es	Acht Vierzehntel	zu tief
e	Acht Fünfzehntel	
f	Acht Sechszehntel	

In unserer Tonleiter ist
das B etwas tiefer und ertönt von zwölf Sechzehntel,
das d etwas höher und ertönt von sechs Zehntel,
das es etwas höher und ertönt von neun Sechzehntel.

53. §. Aus dem, daß der natürlichen Tonleiter der vierte Ton z. B. im C etwas höher ist, als unser künstlich eingeschaltetes F, wird ein sehr gemeiner Gang gerechtfertigt. Er schließt im C und mischt das Fis ein. Tab. XVI. fig. 8.

54. §. Die gefundenen Uebelklänge, die Elfte und Dreizehnte, dörfen mit der Vierten und Sechsten eben so wenig als die Neunte mit der Zweiten vermischt werden.

55. §. Die Neunte söndert sich von der Zweiten nicht dadurch, daß sie um acht Töne höher sei; denn hievon läßt sich das Gegentheil leicht erweisen; (Tab. XVI. fig. 9.)

(48. §.

(48. §. Tonw.) sondern daß die Zweite nicht mit dem Hauptklange könne verbunden werden, wie die Neunte, und deswegen immer eine Umwendung sei.

Der nämliche Unterschied herrscht zwischen der 4 und 11, 6 und 13.

Obschon die Elfte mit der Zahl 4 noch angemerket wird: so muß doch in der Beziferung die Elfte oben der Neunte stehn.

56. §. Selbst die praktischen Beispiele zeigen hievon die Anwendung. T.XVIII. f.1. N.2.

Und man glaube nur nicht, daß in diese Zusammenstimmungen erst jezo der Neuheit zu gefallen all die Uebelklänge seien eingezwungen worden; denn schon mitten im sechszehnten Jahrhundert, eh noch die verworrene Generalbaß- und Composition-Regeln entstanden sind, lehrte die Natur die grose Geister dasjenige, was jezo die schüchternen Anbether des Schönen unregelmäsig gefunden haben.

Es wär also eine Schande, wenn wir jezo dergleichen Säze nicht verstehn, vielweniger beziefern oder begleiten könnten.

57. §. In der weichen Tonleiter entspringen nebst der verminderten Siebente auch die übermäßige Fünfte und verminderte Dritte.

Die übermäßige Fünfte ist das nämliche gis, die grose Dritte vom E, wenn sie zum dritten Tone C zuruckbleibt, und die ohnehin kleine Dritte des vierten Tones wird zur verminderten, wenn er gemäs der natürlichen Tonleiter erhöhet wird.

58. §. Die Zahl aller Tonverbindungen ist vom 53ten §. der Tonw. auf 18 festgesezt. Zum Beispiele dient Tab. XX. fig. 8.

59. §. Von allen bis hieher gefundenen Harmonien ist die Ordnung der Beispiele (54. §. Tonw.) Tab. XIX. in Noten ausgesezt:

1) das harte C

2) der

2) der fünfte von beiden Tonarten; denn wenn das weiche C schliesen will: so muß der fünfte Ton ebenfalls die grose Dritte h bekommen. Tab. XVIII. fig. 6.

Die grose Dritte zum fünften Tone ist der siebente Ton der Leiter: folglich muß er beim Schlußfalle ebenfalls erhöht sein, und die kleine Siebente wird zur verminderten wie 3).

Diejenige Siebente, die der Unterhaltungs-Siebenten am mehresten gleichet, ist

4) die kleine des siebenten Tones.

Der vierte Ton, darf wie in der natürlichen Tonleiter auch in der künstlichen erhöht werden. Ist er erhöht: so gleicht er dem siebenten Tone, und kann einen Schlußfall in fünften Ton bewirken. Wenn der Baß höher wird: so erniedrigen sich die Verhältnisse der obern Stimmen, und die grose Dritte wird zur kleinen. fig. 3.

In

In der weichen Tonart ist die Dritte schon die weiche und durch die Erhöhung wird sie

5) zur verminderten. fig. 4.

Wie sich der fünfte Ton zum ersten verhält: so verhält sich der zweite zum fünften.

In der harten Tonart läßt sich hievon kein Gebrauch machen; denn wollte man dem zweiten Tone die grose Dritte zugesellen: so wär er der wahre fünfte Ton, z. B. fig. 7.

In der weichen Tonart bleibt noch die kleine Fünfte, als das Kennzeichen zuruck, daher darf

6) des zweiten Tones Siebente ohne Vorbereitung eintreten, und einen Schlußfall bewirken, ohne daß der zweite mit dem fünften Tone übereinkäm.

Diese Harmonie macht keine gar gute Wirkung, wenn der Hauptklang zum Grunde liegt; denn die Bewegung vom H, dem

fünf-

fünften, zu seinem Haupttone E ist dem Gehör sehr angenehm, und deswegen wird die kleine Fünfte f noch merklicher vernommen.

Man muß also diese so weit hergehohlte Harmonie kennen, und sie wie das ausländische Gewürz selten, aber mit Ueberlegung, benuzen. fig. 23.

Wenn in der weichen Tonart die grose Dritte und Fünfte des fünften Tones zum dritten Tone liegen bleibt: so entstehn hieraus die übermäßige Fünfte und grose Siebente. (fig. 8.) Tritt aber anstatt der grosen die kleine Siebente bei, dann ist es

7) der fünfte Ton.

Diese Harmonie kann eine seltene Wirkung thun, wenn sie bedächtlich angewendet wird, und ob man schon glauben sollte, sie käm niemals vor: so hören wir sie doch öfters in den angenehmsten und sangbarsten Gängen stuckweis und nach und nach eintreten. fig. 5.

Die

Die übermäßige Fünfte ist dem Gehöre eben so wenig angenehm, als ein Uebelklang. Dieser hält das Gehör auf, und läßt es noch begieriger eine sichere Bewegung, die die Natur schon einem jeden rohen Ohre eingeflößt hat, eben so erwarten, wie sie in der Tonwissenschaft ist gefunden worden.

Die übermäßige Fünfte aber ist fast noch ein ärgerer Last, doch mit Unterschiede, daß sie nicht eine gewisse Stelle eines um eine Stufe entlegenen Wohlklanges einnimt, wie z. B. beim C die Neunte d statt der unausbleiblichen Achte c steht, sondern daß sie als ein durch den Vorgang verdorbener Wohlklang noch die Freiheit habe, wie oben zu steigen oder liegen zu bleiben, oder zu fallen.

Wer hier bei Hofe am Vorabend von aller Seelen den Ausdruck vom jüngsten Tage: dies amara valde, gehört hat, wird von der Anwendung der übermäßigen Fünfte ein thätiges Beispiel vernommen haben.

Wär

Wär aber bei der grosen Siebente die natürliche Fünfte, so wär er entweder

12) der erste, oder

13) der vierte in der harten Tonart.

Die übelklingende kleine Siebenten kommen dem zweiten Tone

8, 9) in beiden Tonarten, dann

10) dem dritten und

11) dem sechsten in der harten Tonart zu.

Die Uebelklänge, die 9, 11, 13 können auch gros und klein sein, und in beiden Tonarten ihre Wirkung thun.

So kann C der erste oder vierte von beiden Tonarten; (fig. 9.) der fünfte vom weichen F (fig. 10.) sein, und als der sechste vom weichen E dem fünften Tone H (f. 11.) folgen, wo immer die Neunte mit verbunden ist. Kömt aber die Elfte dazu: so kann C den ersten und fünften von beiden Tonarten (fig. 12.) und den vierten (fig. 13.)

vom

vom G vorstellen. Durch den Beitritt der Dreizehnten wird entweder C der erste fünfte, auch vierte (fig. 14.) oder der fünfte vom weichen F. (fig. 15.)

Da in der Bezieferung der Dreizehnten die Wohlklänge mit angemerkt sind: so muß zur Deutlichkeit auch jene Vorsicht gebraucht werden, daß die Achte dabei und vor der Dreizehnten stehe, (fig. 24.) um nicht mit jener Umwendung zweideutig zu sein. f. 25.

60. §. Gemeldte Figur kann nicht genug betrachtet werden. Ihr Bezug ist viel zu allgemein, als daß man sich ihrer sobald entschlagen sollte.

Bei jeder Harmonie sind die arithmetische und harmonische Zahlen gesezt.

Die arithmetische ist jene bekannte, die von der Lage der Töne entspringt.

Z. B. vom $\underline{c}$ angerechnet ist $\underline{e}$ die Dritte.

vom $\underline{e}$ angerechnet ist $\underline{c}$ die Sechste.

Die

Die harmonische Zahlen bedeuten die Antheile, und muß so verstanden werden, daß nämlich z. B. wo $\frac{1}{144}$ $\frac{1}{180}$ $\frac{1}{225}$ $\frac{1}{256}$ stehn, die nämlichen Töne klingen würden, wenn vier gleichgestimmte Saiten von unserem Tonmase in 144, 180, 225, 256 Theile vermittels unterschobener Stegen abgemessen wären.

61. §. Die Umwendungen des vierten Faches vom siebenten Tone H sind in jezigen Tonstücken eine seltne Erscheinung. fig. 26.

Wie steht es aber in der Fuge, wo diese Harmonien mit dem Vortrage verbunden sind, müssen nicht, wenn anderst die Einheit der Harmonie herrschen soll, diese Umwendungen vorkommen?

62. §. Die Anwendung der im fünften Fache enthaltenen Harmonie hat in Ansehung der Töne ihre Schwierigkeit.

Das $\underline{c}$ ist zum $\underline{f}$ eine Fünfte. fig. 16.

$\underline{a}$ zum $\underline{dis}$ zwar nur eine kleine Fünfte. fig. 17.

Das c als die Siebente löst sich hinunter zu ins h auf, und dem f sollte natürlicher Weise das e folgen: hier ist also eine vernünftige Vermittelung nöthig.

Entweder muß der Tenor um 5 Töne hinunter springen, (fig. 18.) damit nicht zwei verbottene Fünften entstehen, oder müssen ein paar Töne eingemischt werden, (fig. 19.) um die gleiche Verhältniß der Grundstimm mit der obern (fig. 20.) zu verdecken, oder es müssen der Diskant und Alt, (fig. 21.) oder der Tenor und Baß (fig. 22.) in Viertenverhältnisse gesezt werden.

Diese Harmonie trägt ungemein viel bei, eine Ueberraschung und Täuschung zu erwecken.

Man kann sich ihrer bei grosen Ausdrüken mit der besten Wirkung bedienen.

In einem Miserere mit viel Singstimmen ohne Instrumenten, welches die Fastenzeit hier aufgeführt wird, besteht der

ganze

ganze Ausdruck des gekrönten Propheten, da er Gott mit der zuversichtlichen Schüchternheit sein demüthiges und zerknirschtes Herz opfert, in der verminderten Dritte und Siebente.

Gebrauch der Harmonie.

1. §. Wenn ein wohlgesetztes Tonstück folgendermassen sollte umgeschrieben werden, daß das erste Viertel vom ersten Schlage im Aufschlage, das zweite im Niederschlage fiele, und auf diese Art alle Schläge um ein Viertel vorgerückt würden: so entstünd ein ebentheuerliches Wirrwarr; der Spieler würde verwirrt, und der Zuhörer bemerkte weder das Zeitmas mehr, noch Ordnung.

2. §. Da die Ordnung die erste Regel für ein wohlgesetztes Tonstück sein mag, so ist es fast unbegreiflich, daß in allen den musikalischen Foliänten noch kein Gesez sich vorfinde, das diesen Fehler verdamme, und den wahren Gebrauch der Harmonie bestimme.

3. §. Die Harmonie ist die Zusammenstimmung der Wohlklänge, und der wohlangebrachten Uebelklänge.

Die Uebelklänge müssen, wie gemeldet, als ein Wohlklang vorher erschienen sein, und sich in einen Wohlklang auflösen.

Die Neunte, Elfte und Dreizehnte lassen das Gehör in einer begierigen Erwartung, diejenigen Wohlklänge zu hören, deren Pläze sie eingenommen haben.

Z. B. Die Neunte den Plaz der Achte
Elfte der Zehnte
Dreizehnte der Zwölfte.

Bei der Siebente ist auch die Grundstimm nicht diejenige, die dem Gehör Genügen leistet, und deswegen findet ihre Auflösung bei demselbigen Hauptklange niemal statt.

4. §. Die Harmonie kann in doppelten Betracht kommen:

1) Wenn die Verhältniß der Töne untersucht wird, die mit einander verbunden werden.

2) Wenn

2) Wenn die Verhältniße dieser Zusammenstimmung verglichen werden; d. i. der Unterschied zwischen der zugleich ertönenden und nachfolgenden Zusammenstimmung.

Z. B. es wollte jemand zum C die Töne gis und des gesellen: das wär ein Fehler gegen die zugleich ertönende Harmonie.

Ein anderer wollte zwar dem C seine zwei Wohlklänge, die 3 und 5, beilegen, allein nach dem C das Cis ebenfalls mit seiner 3 und 5 folgen lassen. Dies wär ein Fehler gegen die nachfolgende Harmonie.

5. §. Ist die Harmonie richtig: so muß auch jeder Harmonie ihr gehöriger Plaz angewiesen werden.

Und gleichwie der erste Ton vorzüglicher ist, als der fünfte; der Niederschlag aber merklicher, entscheidender und schwerer auffällt, als der Aufschlag: so soll auch dem ersten Tone der Niederschlag, dem fünften der Aufschlag eingeraumet werden.

Folglich ist es kein Wunder, wenn bei einer widernatürlichen Verkehrung der ordentlichen Lage der Noten (wodurch der Auf- oder Niederschlag bestimmt wird) und Töne (woraus die Harmonie besteht) Spieler und Zuhörer aus aller Verfassung kommen.

6. §. Nebst den einfachen acht Wohlklängen giebt es noch einige Klänge, die das Mittel zwischen vorigen und den Uebelklängen sind:

Die kleine Fünfte, und ihre Umwendung, die grose Vierte.

Die übermäßige Fünfte, die verminderte Vierte.

Die verminderte Dritte, die übermäßige Sechste.

Die kleine Fünfte hat ihren Ursprung in der harten Tonleiter, und kömt dem zweiten Tone zu.

Die übermäßige Fünfte kömt dem Dritten, die verminderte Dritte dem erhöhten vierten Tone zu: beide in der weichen Tonart.

7. §.

7. §. Wenn man unter dem Namen Wohlklang diejenigen Töne verſteht, womit man ein Stück anfangen kann: ſo ſind es nur die acht obigen. (Tab. XX. fig. 1.)

Verſteht man aber unter dem Namen Wohlklang diejenigen Töne, die keiner Auflöſung bedarfen; ſo könnten auch noch die verminderte Dritte, und übermäſige Fünfte darunter gezehlet werden.

Doch wird die übermäſige Fünfte i) nothwendiger Weiſe, und die verminderte Dritte k) füglicher vorbereitet. (fig. 2.) In einem einzigen Falle iſt die verminderte Dritte, (fig. 4.) als ſcheinbahre übermäßige Sechste, ohne Vorbereitung üblich, wo ihr Mißlaut mit dem Hauptklange nicht ſo genau vernommen wird.

8. §. Da dieſe Tonverbindungen nicht dem erſten noch fünften Tone zukommen: ſo fällt auch bei ihrer Anwendung nicht wohl jener Fehler vor, der oben ſchon angezeigt wurde;

nämlich, daß dem Zeitmaße die Töne zuwiderhandlen könnten. fig. 3.

Aus vorigem und gegenwärtigem Beispiele erhellet, daß die übermäßige Fünfte i) und die verminderte Dritte k) im Auf- m) und Niederschlage l) fast gleiche Wirkung thun.

Allein man durchgehe auch das widernatürliche der Uebelklänge, die nicht anders, (fig. 5.) als jener Regel und jener Vorschrift gemäs (fig. 6.) können angewendet werden.

9. §. Um Bindungen i)
Vorsprünge k)
Zwischenklänge l)
Zurückhaltungen m)
Vorschläge n)
Nachschläge o)
den Unterschied zwischen Uebelklängen p)
Verzögerungen q)

und

und Vorschlägen r) und deren Grundlage s) deutlich zu erkennen, durchgehe man Tab. XX. fig. 7.

Aus Mangel dieser Kenntnisse haben sich manche auf dem Irrweg verlohren, zu glauben: 1) daß es verminderte Achten, und Sechsten gebe, und was durch die Umwendung hievon noch entspringt; 2) daß die grose Siebente sich hinaufzu auflösen könne, und 3) dergleichen Fälle, wie die oben verbottenen, seien gelehrt, weil sie wider die Natur streiten.

Der Vorschlag kann als ein Zusaz des nächsten Tones von oben erscheinen. Ist die Hauptnot eine Siebente: so muß der Vorschlag die Achte sein. Weicht die Siebente mehr gegen den Baß: so kann die wahre Achte nicht mehr zum Vorschlage dienen; denn sie wär fast um eine kleine Dritte höher. Und dies ist die Verhältniß des obigen g zum Gis.

Auf die nämliche Art entstund die vermeintliche grose Siebente, die sich hinaufzu in die Achte auflöset.

Man lasse doch endlich die beneblenden Vorurtheile fahren, und halte sich an sonnenklare Beweise, die von der Einheit bis auf die weiteste Mannichfaltigkeit vermittels einer richtigen Herleitung sich erstrecken.

10. §. Unter allen diesen beigefügten Noten gilt das Gesez der Auflösung nur für die Uebelklänge, und sie muß immer (14. §. Tonsezk.) mit Bewegung und hinabwärts geschehen.

So streng und unüberschreitlich dieses Gesez: so willkührlich ist die Auflösung in Ansehung der verschiedenen Namen, die der auflösende Wohlklang von der Grundstimm erhält.

11. §. So sehr gegen dieses Gesez gehandelt wurde: so überhäuft waren die Regeln.

Z. B.

z. B. die Siebente muß sich ins e auflösen, ob nun

das e vom E die Achte, oder
vom A die Fünfte, oder
vom C die Dritte, oder
vom Fis die Siebente wird:

so ist die Regel die einfachste, wenn ich sage: der Uebelklang muß sich mit Bewegung und in einen Wohlklang auflösen. Der Wohlklängen aber sind drei, und die kleine Siebente theilt auch mit ihnen einige Vortheile: also viererlei kann die Auflösung sein.

12. §. Die Vorbereitung kann nebst dem noch von den eignen Uebelklängen geschehen: also kann die Dreizehnte von drei Wohlklängen sowohl als drei Uebelklängen vorbereitet werden.

Ob die Auflösung richtig ist, giebt der folgende Hauptklang zu erkennen. Bewegt sich der Uebelklang hinabwärts, und trit ein Hauptklang ein, worin dem vorigen

Uebel-

Uebelklange kein Plaz bleibt: so ist sie richtig, sonsten aber gefehlt, wie Tab. XXI. fig. 1.

13. §. Beispiele der drei verschiedenen Auflösungs-Arten sind folgende: Tab. XXI. fig. 2.

14. §. Nach dem Hauptklange, mit welchem der Uebelklang verbunden ist, können auch mehrere andere Hauptklänge vorigen Regeln und Beispielen gemäs folgen. Und von der Tonfolge werden die Schlußfälle bestimmt. fig. 5.

15. §. Noch zwei verstellte Schlußfälle (Cadenze finte) sind zu bemerken. fig. 3.

Sie scheinen wenigstens, als wenn es eine Ruh bedeuten sollte. Auch ist ihre Anwendung besonders des Tones A nach dem G nicht selten. Das A vertrit die Stelle des C, und manchsmal kann ein Period sich mit diesem Schlußfalle einsweilen begnügen.

16. §.

16. §. Alle Töne der harten und weichen Leiter können Schlußfallmäßig gesezt werden.

Und gleichwie der Schlußfall natürlicher ist vom fünften in ersten, als dessen Umkehrung vom ersten in fünften: so macht auch die Versezung bessere Wirkung, wenn sie nach ersterer, (fig. 6. und 7.) als lezterer Verhältniß eingerichtet ist.

17. §. Da wir die verwandtesten Töne zu jedem gefunden haben: so bleibt uns noch übrig, auch die feindlichsten Säze zu untersuchen, und diese haben schon in der Tonleiter ihren Siz: nämlich der vierte und siebente Ton f und h.

Sogar das fis ist noch näher zum f als das h; denn das Fis, als Ges betrachtet, hat 6 b, und ist folglich um fünf Stufen vom f entfernt, das H aber darf mit fünf Kreuz zum F, das ein b hat, oder als Ces mit sieben den bezeichnet werden: so wird immer der weiteste Abstand von sechs Stufen bleiben.

So

So verhält sich C, welches kein Kreuz noch b hat, zum Fis.

18. §. Jene Säze, (fig. 4.) die abscheulich sind, hat keine einzige Composition-Regel bis hieher noch verdammt.

Nur die Kenntniß der nebeneinander liegenden und gleich begleiteten Hauptklänge entdeckt das Eckelhafte auch in der Harmonie, und begnügt sich mit jenen angehäuften Regeln von den Quinten und Octaven, die blos mit der Lage sich herum zanken.

Wie diese Fehler mit Beibehaltung der oberen Stimm zu verbesseren, und noch andere vor sich gesängige Stimmen dazu in eine angenehme Harmonie zu bringen seien, lehrt Tab. XXII. fig. 1.

Beispiele der widrigen Bewegung siehe Tab. XXVI. fig. 1.

19. §. Die harte Tonarten sind rasch und für die Schaubühne sehr vortheilhaft. Die

weiche aber zärtlich, schwach, andächtig und den geheiligten Schwiebogen anständiger. fig. 3.

Wenn auch auf der Schaubühne weiche Tonarten vorkommen: so müssen sie durch den eingeschalteten schlußfallmäßigen fünften Ton belebt werden.

Zwei ausführliche Beispiele von beiden Stilen liefert Tab. XXII. fig. 4. und 5.

20. §. Die Richtigkeit der Lage muß uns zu keiner Ausschweifung verleiten, daß wir endlich gar Regeln vorschreiben, deren Befolg in der Ausübung unmöglich fällt, wie jene der heimlichen Achten und Fünften.

21. §. Aus diesem Verbott müßte endlich folgen, daß zu einem Doppelgesange der zwei Geigen keine Grundstimm könnte gesezt werden. fig. 6.

Denn entweder entstünden zwischen dem Baß und der ersten Geige, die d und c har,

zwei

zwei heimliche Fünften, oder zwischen dem Baß und der zweiten Geige, die h und c hat, zwei heimliche Achten.

22. §. Also nicht nur diese Vorsorge ist unnüz, sondern alle Regeln, die die Achtenfolge jemals für eckelhaft gehalten haben, sind durch die widrige Erfahrung ausgemerzet worden.

Kann jemals eine Flöt so tief als ein Fagot gehen? Soll nicht das Gesang von hohen und tiefen Instrumenten erhoben werden? Welchen Schaden würde einer vollstimmigen Harmonie die Bratsche thun, wenn sie in beständigem Fünften-Verhältnisse mit der Grundstimme fortschritte, und hiezu die nämliche harmonische Verstärkerung abgäb, als zum Orgel-Pedal der Mixtur-Register?

23. §. Ein anderes ist in einer mageren Harmonie und in wenig besezten Stücken, wo man allen Kräften aufbiethen muß, die Mannichfaltigkeit, soviel als möglich zu befördern.

Z. B.

Z. B. In einem Clavier-Trio soll, wo es schicklich ist, das Violonzell ein anderes Gesang und andere Bewegung als der Clavierbaß haben, der Geige aber werde eine sehr natürliche und vor sich selbst gesängige Mittelstimm angemessen. Also muß nur die Anwendung den wissenschaftlichen Gründen gemäs angestellt werden, damit nicht jener Zweifel einen Verfasser eines Buchs zur Geständniß seiner Unwissenheit zwinge: warum nämlich ein richtiger Saz könne dem Gehör unangenehm sein, wenn zwischen zwei Stimmen die mannichfaltigste Harmonie zur einfachsten rasch fortschreitet. fig. 7.

Denn in erster Harmonie sind die Dritte und Fünfte des Hauptklanges G versammlet, und in der zweiten stehet die einfache Achte ganz allein.

Lasse man aber nur die Mittelstimm gleichmäsig beide Säze ausfüllen: so wird gegenwärtiger Anstand schon gehoben sein. fig. 8.

24. §. Wenn man von einem Tone in den andern übergehen will: so muß es der verwandteste sein, und dieser ist derjenige, den nur eine Stufe, d. i. der Abstand eines b oder eines Kreuzes, in der Vorzeichnung sondert.

25. §. Diese Betrachtung, die auf die Entfernung der Töne gerichtet ist, muß uns in der Praktick leiten, im Gelaise und der Verwandtschaft des zum Anfange gewählten Tones so zu harren, damit das Gehör niemal beleidigt werde; denn, könnte ich vom C, als Haupttone eines Stücks, ins harte B ausweichen: so wäre der Schritt ins harte D eben so weit. Aber so weit sind das weiche G und weiche H entfernt, folglich muß man entweder allen Ausschweifungen die Thore öfnen, oder unerbittlich zum stäten Geseze wählen, niemals aus den Schranken des Haupttones und der Vorzeichnung seiner zwei verwandtesten zu schreiten, das ist, zum harten C: das harte G und

harte

harte F; zum weichen A das weiche E und weiche D.

26. §. Diese Töne können bestehen, ob das Stück aus dem harten C oder weichen A gehe.

Doch mit dem Vorbedacht, daß in einem Stücke der harten Tonart, die harten Gesänge, in einem Stücke aber der weichen Tonart, immer die weichen herrschen müssen.

27. §. Daß auch das ungebildeste Ohr diese Gründe bestättige, läßt sich aus folgendem sehr leicht schliesen. Z. B. Es kömt ein Period im F (fig. 9.) und dann im G (fig. 10.) vor: so wie es in den alten Menuetten gewöhnlich war.

Was erwartet nun das Gehör? Nicht wahr denjenigen Ton, der sich eben so vom F als vom G söndert; dieser aber ist C: also wird das Gehör dadurch (fig. 11.) zufrieden gestellt.

28. §. Die entfernte Ausweichungen haben nur ihre Stelle in Tonstücken, die nichts

Ganzes sagen. Z. B. in Balletten, worin von einer Leidenschaft zu einer andern ein Uebergang geschieht; worin von einer Stadt das Aug in eine andere versezet wird; worin manchesmal die Götter gar eine Person in eine andere metamorphosiren. Hier soll keine Einheit mehr herrschen: folglich ist die Ausweichung willkührlich.

29. §. Gleiche Ausnahm ergiebt sich auf der Orgel in Phantasien, in Vorspielen, die bei gewissen Ceremonien sich schnell schliessen, und in angewiesene Töne fallen müssen, und endlich in Zwischenspielen, die das Ohr von einem Tone zum entfernten, z. B. eines andern Kirchen-Liedes, sanft leiten müssen.

30. §. Auch bei den weitesten Ausweichungen dörfen niemal die tonwissenschaftlichen Gründe vergessen werden; denn immer die Verhältnisse bestimmen die Entfernung der Verwandtschaft und zeigen dem Auge auf dem Papiere, was manchesmal das Ohr im Hörsale vernimmt.

31. §.

31. §. Ob es möglich sei, von einem Tone in alle andere vermittels einer einzigen Zwischenharmonie überzugehen, ist eine alte Frag.

Hierauf antworten folgende vier und vierzig Ausweichungen, die sich auf das C beziehen, und in die andere elf Töne können übersetzt werden. Tab. XXIII.

1) Der Abstand vom harten C zum harten Cis ist ein Abstand von sieben; und zum harten Des von fünf Stufen.

Ueberhaupt ist jede weiche Tonart von der harten Tonart desselbigen Tones immer um drei Stufen entfernt. Gleichwie der Unterschied beider Tonarten in drei Dritten besteht, die den drei fürnehmsten Tönen zukommen.

Wenn C die kleine Dritte bekömt: so überspringen wir drei Stufen.

Nach dem weichen C kann das As, welches nur ein b mehr hat, als der erste Ton, folgen.

Kann As, als der erste Ton folgen: so wird das Gehör auch nicht beleidigt werden, wenn vom As als dem fünften, und wegen seiner Unterhaltungs-Siebente noch schlußfallmäßigen Tone, der Uebergang ins Des geschieht.

2) Das weiche Cis ist näher beim harten C, als das weiche Des; denn das weiche Cis hat vier Kreuz, das weiche Des acht b.

Beider Tonarten fünfter Ton hat die grose Dritte beim Schlußfall.

Jener Schlußfall, wodurch sich die weiche Tonart söndert, geschieht mit dem siebenten Tone und seiner verminderten Siebente.

Diese Harmonie aber, wenn sie sich auf das weiche Cis beziehet, ist vom einfachen

C

C zu weit entfernt, und die Vermittelung muß durch eine zweideutige Zwischenharmonie geschehen.

Der siebente Ton vom harten G, das Fis, hat eine kleine Fünfte. Diese ist C und auf dem Claviere mit dem His derselbige Tasten: also wird das Gehör ganz gelinde hineingeführt, besonders wenn gleiche Lage beobachtet wird.

3) Vom harten C ins harte D kann kein gelinderer Uebergang geschehen, als daß die Zwischenharmonie ins G schliese, der eben so nah mit C als mit dem D verwandt ist.

Cis kann sowohl für den siebenten vom D, als für den erhöhten vierten vom G gelten.

4) Wenn das Gehör von der folgenden kleinen Dritten des weichen D nicht beleidigt sein soll: so muß hiezu eine Vorbereitung hergehen. Die bestimmteste ist der schluß-

fallmäßige siebente Ton mit der verminderten Siebente.

Es war zwar kein anderer Schlußfall mehr nöthig, doch wird es angenehm sein, nach dem siebenten Tone auch den fünften Ton zu vernehmen.

5) Vom harten C zum harten Es ist die nämliche Entfernung, wie zum weichen C, und daher der Schlußfall leicht anzubringen.

6) Vom harten C zum weichen Es ist die Entfernung zu gros, als daß die Ausweichung nach und nach vorgehen könne. Hiezu hilft eine zweideutige Zwischenharmonie, die das Gehör auf eine sanfte Art täuscht; denn ces und as auf der Orgel klingen wie h und Gis.

Folglich glaubt man nach dem C den siebenten Ton Gis mit der verminderten Siebente im weichen A zu hören, und dann entwickelt sich auf eine gelinde Art der Schlußfall im weichen Es, wenn dessen

fünf-

fünfter Ton eintritt, der nachher erst bestätigt, daß das D der siebente Ton vom weichen Es mit seiner verminderten Siebenten gewesen sei.

7) Vier Stufen trennen die beide harte Tonarten C und E.

Zur Zwischenharmonie ist jene die füglichste, die so weit vom C als E liegt, folglich das harte D. Der fünfte Ton A könnte auch zum weichen D dienen. Die gewählte Lag ist aber so glücklich, daß dem fünften Ton A auch der fünfte H folgen kann, wodurch der Schlußfall bewirkt wird.

8) Der Schlußfall des weichen E fänd gleich nach dem C statt, doch wäre es angenehmer einen Ton dazwischen zu hören, der zum C der sechste und zum weichen E der vierte wär: nämlich das weiche A.

Um aber das Gehör zu täuschen und dabei bündig zu überführen, daß der vierte erhöhte Ton den fünften vorbereitet habe: so

kömt hier ein zweideutiger Saz zum Vorschein, wobei man glaubt, b als die Siebente des schlußfallmäßigen fünften Tones C vom F zum Grunde zu hören.

9) Zwischen dem C als ersten und dem C als fünften Tone wird das weiche G eine sanfte Wirkung thun.

10) Um nicht den fünften Ton mit einer ungewissen Zweideutigkeit, ob die harte oder weiche Tonart folge, eintretten zu lassen, ist besser, daß der siebente und der weichen Leiter eigene Ton mit der verminderten Siebente vorgehe.

11) Vom harten C ins harte Fis mit 6 Kreuz oder ins harte Ges mit 6 b ist ein Abstand von sechs Stufen.

Mit vielem Vorbedacht ist jene Zwischenharmonie gewählt. Das f, das zum fünften Ton vom harten C die Siebente vorstellt, klingt eben so, wie Eis, welches schon der siebente Ton zum Fis ist, und hierauf

gehen

gehen wir vermittels des fünften Tones ins harte Fis über.

12) Die nämliche Harmonie dient auch zur Vermittelung des Schlußfalles ins weiche Fis.

Nur die Lage ist deswegen geändert, daß das F zum Grunde liege, eh es als Eis zum siebenten Tone vom Fis werde.

13) Nach dem C könnte unmittelbar der Schlußfall ins G geschehen, doch ist dieser Uebergang vom C zum D, als fünften Tone, wozwischen der erhöhte vierte Ton liegt, sehr erhaben und neu.

14) Ins weiche G muß noch die weiche Tonart vom C in die Mitte kommen.

15) Sobald nach dem harten C das weiche C vorkömt: so ist das harte As nur um eine Stufe mehr entfernt.

16) Nach dem harten C darf der siebente Ton vom weichen A folgen. Gis und h klingen wie as und ces.

Das

Das Gehör wird hiedurch getäuscht, und statt des siebenten vom weichen A vernimmt es den siebenten vom weichen Es, der vom folgenden ersten Tone gerechtfertigt wird.

17) Die beide harte Tonarten C und A sondern sich um drei Stufen. Wenn der Schlußfall

18) ins weiche A geschieht: so kann (jedoch ohne Nothwendigkeit) die Umwendung des weichen A zur Mittelharmonie werden.

Um aber ins harte über zu gehen, kömt füglicher der fünfte Ton vom G dazwischen, und diese zwei fünften Töne sind sehr entscheidend und von starkem Eindrucke aufs Ohr.

19) Das harte B ist vom harten C um drei Stufen und vom weichen um eine Stufe entfernt: folglich das weiche zur Zwischenharmonie dienlich.

20) Ins weiche B ist der weichen Tonart eigener Schlußfall gesezt.

21) Da das ais eben so klingt, wie das b: so glaubt man den fünften Ton vom F zu hören, da der erhöhte vierte Ton vom weichen E erscheint. Das Gehör wird erst von dieser Wahrheit beim folgenden Schlußfalle überzeugt, der sowohl der Harmonie als Lage gemäs ist.

22) Die nämliche Zwischenharmonie dient uns, um ins weiche H überzugehen. Die Lag wird darum geändert, daß der weichen Tonart eigner Schlußfall desto natürlicher eintrette.

23) Hier wär keine Vermittelung nöthig, doch macht der Schlußfall ins As, eh jener ins Des folgt, gute Wirkung.

24) Man glaubt das harte As als den sechsten Ton in der weichen Leiter vom C zu hören, da das harte Gis ertönt.

Diese Harmonie und Lage fließt sehr natürlich in den siebenten Ton vom weichen Cis.

25)

25) Der fünfte Ton vom weichen F vermittelt die Harmonie vom harten C auf eine sehr schickliche Art.

26) Eh Cis der siebente Ton vom weichen D wird, macht ihn seine verminderte Dritte zum vierten erhöhten Ton vom weichen G. Dieser ist auch der wahre Mittelton mit zwei ben, zwischen einem, der drei, und dem andern, der eins hat.

27) Dieser Uebergang hatte keiner Vermittelung nöthig, doch wenn auch eine Unterhaltungs-Siebente vorbereitet wird: so fließt die Harmonie natürlich fort.

28) Auch hier hätte der Schlußfall mit einer täuschenden Zweideutigkeit ohne Zwischenharmonie eintretten können.

29) es und c klingen auf der Orgel wie dis und His: folglich muß diese zweideutige Zwischenharmonie in Bezug auf das vorhergehende weiche C den siebenten vom weichen G; in Bezug auf den folgenden

den fünften Ton H, den siebenten vom weichen Cis vorstellen.

30) Diese Zwischenharmonie, die ohne Nothwendigkeit eingeschaltet wird, ist sehr erhaben und neu. Die verminderte Siebente löst sich hinaufzu auf.

31) Derjenige Ton, der so weit vom weichen C mit drei b en, als hartem F mit einem b liegt, ist das weiche G mit zwei b en.

32) Mehr der Lage als Ausweichung zu gefallen steht diese Zwischenharmonie vom As in der Mitte.

33) Das weiche C vom harten Ges mit sechs b en ist um sechs Stufen entfernt. Hiezu kann keine füglichere Zwischenharmonie gefunden werden, als das As, der fünfte schlußfallmäßige Ton vom Des, wobei man zwei Stufen überspringt.

34) Der schlußfallmäßige fünfte Ton vom C mit seiner Unterhaltungssiebenten f, welches

ches auf der Orgel wie Eis klingt; und der schlußfallmäßige siebente Ton Eis, der dem Gehöre vorkömt, wie der siebente Ton H vom weichen C mit seiner verminderten Siebente as, sind so überraschend, als natürlich.

35) Die harte Tonart C muß vorläufig die folgende Ausweichung ins harte G ankündigen.

36) Cis, der vierte erhöhte Ton vom weichen G, ist mehr der Annehmlichkeit als Nothwendigkeit wegen eingeschaltet worden. Die Lag trägt auch viel bei, den Schlußfall im sanften Gelaise fortzuführen; denn die drei Grundtöne C Cis D schmelzen so sanft in einander, als natürlich in der oberen Stimme das es ins d c und zu lezt b herabfällt.

37) Man kann gegenwärtige Zwischenharmonie gar leicht entbehren; denn nebst dem, daß der Abstand des weichen C zum harten As nur um eine Stufe sich söndert:

so

so ist auch diese Lag vorzüglich einfach und natürlich. Doch entscheidender ist der Schlußfall, wenn der erste Ton mit einer Umwendung vorher angekündigt wird.

38) Hier war eine Vermittelung nöthig, und am schicklichsten wird der schlußfallmäßige fünfte Ton von beiden Tonarten eingeschaltet, eh der siebente mit seiner verminderten Siebenten die weiche Tonart bestimmt.

39) As klingt wie Gis und deswegen verhält sich diese Zwischenharmonie zum vorhergehenden weichen C, wie dessen siebenter Ton mit der verminderten Siebenten as, und zum folgenden Schlußfalle ins A, wie dessen siebenter Ton Gis mit der verminderten Siebenten f.

40) Eben diese Täuschung geht hier vor, da das F den zweiten Ton vom harten Es vorstellt; dann verändert sich die Dritte as in den Hauptklang Gis und siebenten Ton vom weichen A.

41) Dieser zweite Ton vom Es wird durch den Zuwachs der grosen Dritte der schlußfallmäßige fünfte Ton vom B.

42) Es kann keine tauglichere Zwischenharmonie gegenwärtigen Uebergang vermitteln, als der fünfte Ton vom harten Des, dessen Vorzeichnung mit jener vom weichen B dieselbige ist.

43) Die Entfernung vom weichen C mit drei ben zum harten H mit fünf Kreuz ist so weit, als dicht sie auf dem Clavier aneinander stossen. Hier findet kein Schlußfall ohne einer grosen Ueberraschung statt.

Die Zwischenharmonie kann als der siebente Ton vom weichen F und weichen H vernommen werden.

44) Da das ais und b auf der Orgel einen Tasten haben: so kann diese Zwischenharmonie sowohl den fünften Ton vom weichen F zum vorhergehenden, als den erhöhten vierten Ton vom weichen E, in Betracht

des

des folgenden siebenten Tones vom H, in einer angenehmen Täuschung vorstellen.

32. §. Die in der Tonsezkunst bestimmte vier und vierzig Ausweichungen waren auf eine schleichende Art eingerichtet, diese leztere aber sind überraschend. Und gleichwie vorige durch die nahe Verhältniße flossen: so sind die lezte voller Täuschungen.

33. §. Die Zahl aller möglichen Ausweichungen für einen Ton ist zu vier und vierzig bestimmt. Die Beispiele hievon liefert die Tonsezkunst am Ende. Sollten noch andere Uebergänge vorfallen, die hierin dem Namen nach nicht enthalten sind, die sich aber bis auf fünf hundert acht und zwanzig erstrecken können: so dient die Vergleichungs-Tabell an der 86ten Seite der Tonsezkunst dazu, daß man sie auf die nämliche Art finde, wie vorige eingerichtet waren.

Z. B. Es soll vom H der Uebergang ins Es geschehen. Hier wird der Ton Es als

Dis betrachtet; weil weder in der Tonleiter Es das h, noch in der Tonleiter H das es eine Stelle hat, aber in der Tonleiter vom Dis das h ist.

Man sucht das H in der ersten Säule, und dieses steht im siebenzehnten Fache; im nämlichen Fache suchet man das Dis, und es findet sich in der fünften Säule.

Nun vergleichet man das H in der ersten Säule mit dem C in der ersten Säule und ersten Fache; Dis in der fünften Säule aber mit einem Ton der nämlichen Säule und Fache, wo C ist, und hier kömt E heraus.

So heißt es dann: wie vom C ins E: so vom H ins Dis, und richtet man leztere Ausweichung mit genauer Rucksicht auf die harte oder weiche Tonarten, gemäs vorhergehenden in der Tonsezkunst ausführlich vorgeschriebenen Beispielen, ein.

34. §. Auf gleiche Art versuchet man, um eine unbekannte fremde Ausweichung zu finden,

deren

deren Gattung in voriger Liste Tab. XXIII. enthalten war.

Z. B. Vom harten Cis ins weiche E soll ein Uebergang geschehen.

In unserer Tabelle findet sich Cis in der ersten, und E in der vierten Säule, beide aber im nämlichen zweiten Fache.

Da nun unsere Liste sich immer auf die zwei Tonarten bezieht: so muß man nur eine Ausweichung antreffen, worin C in einen Ton übergehe, der von ihm entfernt ist, wie das E vom Cis.

In der nämlichen Säule, wo E steht, findet sich Es: folglich geht man vom Cis ins E, wie die Vorschrift der Ausweichung vom C ins Es war.

Es folgen (Tab. XXIV. Tab. XXV.) noch einmal die 44 Ausweichungen für das E und As gerichtet, die mit voriger (Tab. XXIII.) nicht übereinkommen, doch auf die nämlichen Gründe sich fusen. Von der harten

Tonart zur weichen desselbigen Tones, obschon die Entfernung von drei Stufen ist, hat man doch keine Vermittelung nöthig; denn der fünfte schlußfallmäßige Ton dient zu beiden Tonarten. Doch, um das Beispiel zu ersehen, wie das Gehör allenfalls zu einer andern Tonart könne vorbereitet werden, sind (Tab. XXVI. fig. 4.) verschiedene Versuche von Tonfolgen angestellt. Man muß sonsten auch die Verwandschaft mit der Lage der Grundtöne nicht vermischen. Deswegen kann z. B. nach dem harten C kein Stück aus dem weichen D, und nach dem weichen A kein Stück aus dem harten G ohne Vermittelung folgen, obschon diese Ausweichung die nächste ist.

35. §. Die zweideutige Harmonien bestunden immer aus verminderten Siebenten, und mehrentheils aus verminderten Dritten und kamen dem siebenten, vierten oder zweiten Tone der weichen Leiter zu.

Da

Da nun die Harmonie des fünften Tones verschiedentlich in gemeldte schmelzen kann: so dienen diese vier Harmonien vorzüglich zur Täuschung.

Der fünfte Ton ist mit dem erhöhten vierten Tone; ein jeder siebenter Ton mit drei andern siebenten Tönen zweideutig. Der zweite Ton ist ohnedem eine finstere Harmonie, deren Hang sehr schwer einzusehen ist.

Diese leztere kömt mehrentheils in einer gewissen Lage vor, wo die verminderte Dritte im Grunde weit vom Hauptklang entfernt ist.

36. §. Die Zahl dieser vier Harmonien für alle zwölf Töne erstreckt sich auf acht und vierzig. (Tab. XXVII.)

Sie sind in vier Zirkeln enthalten. In vier Fächer eines jeden Zirkels herrschen immer die drei siebenten Töne.

1) vom weichen A
2) vom weichen D } in viererlei Gestalten.
3) vom weichen E

Diejenigen Töne, deren Hauptklang unten angeschrieben ist, gehören nicht zur obigen Zahl von 48, sondern dienen zur Vermittelung, damit niemal mehr als ein Ton wechsle.

37. §. Ein Liebhaber dieser Harmonien kann von Zirkel zu Zirkel, von Linie zu Linie hinauf oder herunter springen.

Es sind lauter Schlußfälle, wozu der Endigungs-Ton fehlt.

Will man aufhören: so darf nur nach dem fünften und nach dem siebenten der erste, und nach dem vierten und zweiten der fünfte Ton folgen.

Der siebente Ton der harten Tonart kann zwar einen Schlußfall bestreiten, er ist aber zur Bestimmung eines neuen Tones wenig entscheidend.

Der

Der zweite, dritte und sechste in der harten
der vierte, fünfte und erste in der weichen
} Leiter

mit der kleinen übelklingenden Siebenten sind gleichmäßig von der kleinen Dritte und grosen Fünfte begleitet.

Der erste und vierte in der harten
der dritte und sechste in der weichen
} Leiter

mit der grosen Siebenten haben dieselbigen Nebentöne. Eine zirkelmäßige Fortschreitung dieser Töne, worin die Hauptklänge oben oder unten angemerket sind, findet sich Tab. XXVI. fig. 5.

38. §. Wenn das C vermittels der Unterhaltungssiebente zum fünften Tone wird: so sind wir schon im F, und auf diese Art kann man willkührlich anfangen und (Tab. XXIX.) in alle zwölf harte (fig. 1.) und

weiche (fig. 2.) Töne fünftenweis zurück schreiten.

39. §. Wenn das C zur Unterhaltungssiebenten vom fünften Tone D wird: so sind wir schon im G, und auf diese Art kann man von einem willkührlichen Tone anfangend (Tab. XXVIII.) in alle zwölf harte (fig. 1.) und weiche (fig. 2.) Töne fünftenweis vorwärts schreiten.

Der Inbegriff von allen harten und weichen Tonarten ist Tab. XXX. fig. 1.

40. §. Der zu Ende der Tonsezkunst stehende Zirkel wird nunmehro auch durch die (Tab. XXX. fig. 2.) beigefügte Noten und durch folgende Erklärungen deutlicher werden.

Man fängt am füglichsten *) beim C mit $\frac{5}{3}$ an.

Das folgende

Cis mit der verminderten Siebenten ist der siebente Ton vom weichen D.

D mit

D mit der $\frac{6}{4}$ ♭ ist eine Umwendung, worin die Fünfte vom weichen G zum Grunde liegt.

Es mit der Unterhaltungssiebenten ist der fünfte Ton von beiden Tonarten As.

E ist der siebente Ton mit der verminderten Siebenten vom weichen F.

F mit $\frac{6}{4}$ ♭ ist eine Umwendung, worin die Fünfte vom weichen B zum Grunde liegt.

Ges mit der Unterhaltungssiebenten, als der fünfte Ton vom Ces.

G mit der verminderten Siebenten, als der siebente Ton vom weichen As.

Gis mit der kleinen Vierten und kleinen Sechsten ist eine Umwendung, worin die Fünfte vom weichen Cis zum Grunde liegt.

A mit der Unterhaltungssiebenten, als der fünfte Ton vom D.

Ais der siebente vom weichen H mit der verminderten Siebenten.

H mit $\frac{6}{4}$ ist eine Umwendung, worin die fünfte vom weichen E zum Grunde liegt.

C mit der Unterhaltungssiebenten.

Hier ist eine vermischte Leiter geschlossen; alle Töne, denen die verminderte Siebente zukömt, beziehen sich auf die drei folgende Harmonien.

b	h	c
g	Gis	a
e	f	fis
Cis	d	Dis

Den siebenten Ton vom weichen
D, A, E.

In voriger vermischten Leiter ist die Anwendung der ersten Harmonie schon vorgekommen. Von den andern zwei Harmonien werden die zwei folgenden vermischten Tonleiter gestaltet.

Hie-

Hiezu bereiten wir unsere Töne vermittels einer Umwendung vor, worin die Fünfte vom weichen F zum Grunde liegt.

Des mit der Unterhaltungssiebenten ist der fünfte Ton vom Ges;

D mit der verminderten, als der siebente Ton vom weichen Es.

Es mit der kleinen Vierten und kleinen Sechsten ist eine Umwendung, worin die Fünfte des weichen As zum Grunde liegt.

E mit der Unterhaltungssiebenten ist der fünfte Ton vom A.

Eis mit der verminderten, als der siebente Ton vom weichen Fis.

Fis mit der kleinen Vierten und kleinen Sechsten ist eine Umwendung, worin die Fünfte vom weichen H zum Grunde liegt.

G mit der Unterhaltungssiebenten, als der fünfte Ton vom C.

Gis mit der verminderten ist der siebente vom weichen A.

A mit der kleinen Vierten und kleinen Sechsten ist eine Umwendung, worin die Fünfte vom weichen D zum Grunde liegt.

B mit der Unterhaltungssiebenten, als der fünfte Ton vom Es.

H mit der verminderten, als der siebente Ton vom weichen C.

C mit der kleinen Vierten und kleinen Sechsten ist eine Umwendung, worin die Fünfte vom weichen F zum Grunde liegt. Nun wird die folgende vorbereitet.

Cis mit der Unterhaltungssiebenten stellt den fünften Ton vom Fis vor.

Cis mit der kleinen Vierten und kleinen Sechsten ist eine Umwendung, worin die Fünfte vom weichen Fis zum Grunde liegt.

D mit der Unterhaltungssiebenten ist der fünfte Ton vom G.

Dis mit der verminderten ist der siebente vom weichen E.

E mit der kleinen Vierten und kleinen Sechsten ist eine Umwendung, worin die Fünfte vom weichen A zum Grunde liegt.

F mit der Unterhaltungssiebenten, als der fünfte Ton vom B.

Fis mit der verminderten stellt den siebenten vom weichen G vor.

G mit der kleinen Vierten und kleinen Sechsten ist eine Umwendung, worin die Fünfte des weichen C zum Grunde liegt.

As mit der Unterhaltungssiebenten ist der fünfte Ton vom Des.

A mit der verminderten, als der siebente vom weichen B.

B mit der kleinen Vierten und kleinen Sechsten ist eine Umwendung, worin die Fünfte vom weichen Es zum Grunde liegt.

H mit der Unterhaltungssiebenten als der fünfte Ton vom E.

His mit der verminderten, als der siebente Ton vom weichen Cis.

Cis mit der kleinen Vierten und kleinen Sechsten ist eine Umwendung, worin die Fünfte vom weichen Fis zum Grunde liegt.

Cis mit der Unterhaltungssiebenten stellt den fünften Ton vom Fis vor.

C mit der kleinen Vierten und kleinen Sechsten ist eine Umwendung, worin die Fünfte des weichen F zum Grunde liegt, und hier sind wir wieder beim C, womit wir angefangen haben.

Zu bemerken aber ist, daß diese Ausweichungen sich mehr auf die Lage als Harmonie gründen; denn es werden keine Uebelklänge aufgelöst, und die Einheit des Tones ist nicht im mindesten beobachtet, da man niemal wissen kann, welches der Hauptton des Stückes sei.

So

So sind z. B. zum Fis das c und es die kleine Fünfte und verminderte Siebente.

Beim folgenden G können sie nicht anderst als übelklingende Elfte und Dreizehnte betrachtet werden, deren erste von der Fünften, leztere von der Siebenten vorbereitet war.

Allein anstatt, daß die Elfte und Dreizehnte sich in die Zehnte und Zwölfte, oder Dritte und Fünfte auflösen sollte: so werden sie zum folgenden As, ohne sich zu bewegen, wieder Wohlklänge; und so von andern mehr.

Man geht hier wechselweis fast bei jeder Harmonie in einen andern Ton über, und schreitet heraus ohne Ordnung.

41. §. Die erste vier und vierzig Ausweichungen in der Tonsezkunst, und Tab. XXIII, XXIV, XXV. sind sowohl für den Tonsezer als Organist dienlich.

Hier herrscht eine unverbesserliche Ordnung, die im Stande ist, das Gehör in einem sanften Gelaise zu erhalten.

42. §. Die zweite Art gemäß der 27ten Tabelle, worin alle Schlusfallmäßige Töne in einander fliesen, macht die beste Wirkung, wenn nach einem matten Schlummer, den ein gar zu einfaches Tonstück veranlaßt, das Gehör erschüttert und aufmerksam werden soll.

43. §. Die dritte Art, (Tab. XXVI. fig. 5.) als eine unentscheidende Tonfolge, ist blos zu wankenden Ausdrücken dienlich.

Auf der Orgel verursacht sie eine Mannichfaltigkeit, die so prächtig ausfällt, daß sie den Zuhörer zittern macht.

44. §. Die vierte Art, die aus fünf Zirkeln (Tab. XXVIII, XXIX, XXX. fig. 1.) besteht, ist eine geläufige Tonfolge.

Einem Orgelspieler, der sich diese Uebung zu Nuzen macht, wird zulezt ein Ton so leicht vorkommen, wie der andere.

45. §. Die fünfte Art, (Tab. XXX. fig. 2.) wo die vermischte Tonleiter zum Grunde liegt, ist prächtiger, angenehmer, überraschender und täuschender, als ordentlich.

Wer sich nun vom verschiedenen Gebrauche der Harmonien die Kenntniß erworben hat, wird sowohl im Orgelspielen, als in allen Fachen der Sezkunst eine Leichtigkeit erfahren, das prächtige mit dem angenehmen und das überraschende mit dem täuschenden in eine gesellige Eintracht zu bringen.

Alle diese bisher erwähnten Töne, alle Verhältnisse und ihre Harmonien sind Materialien. Von der inneren Verfassung aber und Aufrechthaltung des musikalischen Gebäudes handelt noch ausführlicher die

Tonlehre.

1. §. Alle Schulen sind mit nüzlichen Handbüchern versehen, worin eine gründliche Lehrart

vorgeschrieben wird. Nur allein die Tonschul stäubt von pedantischen Vorurtheilen.

Man will die Schüler Verse lehren, eh sie buchstabiren können. Ich verstehe, mit dem irrigen contrapunktischen Begriffe hält man sie lange Jahre auf, und dann sind sie noch nicht im Stande, einen Menuet richtig zu sezen.

Wie die Verse vom prosaischen Stile unterschieden sind, eben so söndert sich die gewöhnliche freie Sezart von der gebundenen. Die Grenzen dieses Buches erlauben nicht, alle Lehrarten genau anzuführen, um sie weitläufig zu widerlegen, es wird aber noch zu einer andern Zeit geschehen.

2. §. Noch niemal ist ein wissenschaftlicher Bezug auf alle Gattungen der Tonstücken erschienen. Wenn gegenwärtiges Werk die Presse verlassen hat: so sollen in der neu angekündigten Monatschrift verschiedene Tonstücke mit Anekdoten im Drucke herauskommen, worin thätige Beispiel vom Kirchen-

Kam-

Kammer und Opernstil, dann vom Chören, Fugen, Recitativen, Arien, Instrumenten, Sinfonien, und pantominischen Saze erklärt, und hierüber weitläufige und deutliche Abhandlungen folgen werden.

3. §. Um aber einen Begriff von solchen praktischen Erklärungen jedem Liebhaber beizubringen: so soll obige Arie, die

1) in Ansehung der Harmonie die wissenschaftlichen und zugleich thätigen Kenntnisse vom Zusezen und beigefügten Zierlichkeiten zum singen,

2) zum begleiten die nöthige Anleitung schon geliefert hat, jezo noch der Tonsezkunst zum praktischen Beispiele dienen.

4. §. Dieses ist der natürlichste Plan, ein singendes Stück zu sezen; denn ihre Ausweichungen sind ungezwungen, und nur in jene Töne, welche die Toneinheit zuläßt.

5. §. Die genaueste und richtigste Prüfung, ob ein Stück klar sei, kann niemal von den

Noten ersehen werden; weil ein Stück mit wenigen Noten undeutlich und mit vielen Noten doch noch klar sein kann.

Tab. XXVI. f. 2. sind eben soviel Hauptklänge als Noten, nämlich acht in einem Schlage und noch dazu lauter siebente Töne mit Siebenten, die niemal in engem Zeitmase gute Wirkung hervorbringen können.

Tab. XXVI. f. 3. sind nur drei, und die verwandertsten und einfachsten Hauptklänge.

6. §. Also nicht die Noten, sondern die Harmonie und vorzüglich die Hauptklänge bestimmen die Klarheit eines Stückes dadurch, daß die Tonfolge des zweiten Theils sich auf jene des ersten Theils beziehe, wie es in folgender Untersuchung der Hauptklänge nicht nur verständlich, sondern handgreiflich werden soll.

7. §. Die natürlichste Versezung der sieben Töne ist gemäs der Tonwissenschaft, jene, wo der folgende Ton vom vorhergehenden,

oder

oder der vorhergehende vom folgenden in der nächsten Verhältniß steht (27. §. Tonsezk.): also muß die Folge des Hauptklanges G im zweiten Schlage, nach dem D im ersten Schlage, dem Gehör angenehm sein, wie vom A im 3ten zum D im 4ten Schlage;

— H — 9ten — E — 10ten —
30ten 31ten
— A — 10ten — E — 11ten —
und 31ten 32ten
— E — 32ten — A — 33ten —

8. §. Dem ersten Tone mit der grosen Dritte kann der zweite mit der kleinen Dritte folgen, und diese Tonfolge kann auch ohne Eckel umgewendt werden. (44. §. Tonsezk.) Deswegen sehen wir im fünften Schlage D, im sechsten das weiche E und im siebenten wieder das D, als Hauptklänge.

9. §. Ueberhaupt machen die weiche Tonarten, wenn sie zwischen den harten mit Ueberlegung eingeschaltet sind, die beßte Wirkung.

Man gebe nur genau auf vorige Säze im 6ten, 7ten Schlage acht, und auf folgende vom 9ten zum 10ten, vom 13ten zum 14ten, — 20ten — 21ten, — 37ten — 38ten, — 43ten — 44ten. u. s. w.

10. §. Nach einem Ton mit der grosen Fünfte und kleinen Dritte, macht ein Ton mit der kleinen Fünfte und kleinen Dritte, wie im 14ten und 37ten Schlage gute Wirkung, besonders wenn eine mannichfaltige vollständige Harmonie darauf eintrit, wie im 15ten und 38ten Schlage.

11. §. Zur Klarheit eines Sazes wird noch weiter erfodert, daß man, wie in der Redekunst, die Perioden mit einer gewissen Ordnung verknüpfe.

Der erste Period hat vier Schläge, fängt im D an, und endigt im D; ebenfalls der zweite, doch mit dem Unterschiede, daß der Schlußfall im achten Schlage beim Worte Füssen entscheidender ist, als im vierten.

12. §.

12. §. Es darf niemal, eh ein Sinn deutlich vorgetragen ist, ein Schlußfall geschehen. Eine in der Natur gegründete Regel, wogegen aber tausendmal gefehlt wird.

13. §. Der Schlußfall geschieht zwar im achten, wie im vierten Schlage, mit dem fünften Tone A in den ersten D, allein der Schlußfall muß erstlich immer so geschehen, daß die Hauptklänge auch zum Grunde liegen, und hievon äußert sich schon der Unterschied des 3ten und 7ten Schlages.

Zweitens braucht man auch durchgehends die weiche Tonart zu den entscheidenden Schlußfällen mit gutem Erfolge.

Der zweite Ton scheint der fünfte vom fünften Tone zu sein, auf diese Art wird von einem scheinbaren unvollkommenen Schlußfalle der wahre und vollkommene noch bündiger bekräftigt.

14. §. Der dritte Period, der ebenfalls vier Schläge hat, darf nicht mehr im D, sondern muß in dem nächsten Tone, welcher der fünfte ist, schliesen.

Allein auch dieses wär nicht unterhaltend. Wir näherten uns zu geschwind dem Ende. Um beide Vortheile zu gewinnen: so endigt sich beim Worte trägt der Period mit dem fünften Tone E vom fünften Tone A. Es findt deswegen doch keine Zweideutigkeit hier statt; denn der zweite Ton H mit seiner kleinen Dritte d läßt deutlich im 14ten Schlage vernehmen, daß A und nicht E der Hauptklang sei.

15. §. Der vierte Period auch von vier Schlägen schließt sich beim sechzehnten Schlage im Worte Staub, aber so, daß man immer noch etwas entscheidendes erwarten muß; da so gar auch die Singstimm die Fünfte bekömt.

Sie

Sie bekömt niemal, weil sie keine Baßstimm ist, den Hauptklang, sondern muß immer mit dem vollkommensten Wohlklang vom fünften Tone d. i. mit der Fünfte und vom ersten Tone mit der Achte endigen, wie in der Clavier-Schule vom Triller erklärt worden.

16. §. Damit nicht immer ein Period von vier Schlägen auf den andern folge: so ist hier ein Period von zwei Schlägen eingeschaltet.

O laß mich küssen!

17. §. Zu einem aufhaltenden Schlußfalle beim Ausrufungszeichen und dergleichen Fällen, kann man sich vom erhöhten vierten Tone, gleichwie hier der Hauptklang Dis, die beste Wirkung versprechen. (30. §. der Tonsetz.)

18. §. Der erhöhte vierte Ton vom A im siebenten Schlage könnte mit dem siebenten Tone vom E vermischt werden, wenn nicht

gleich

gleich im folgenden Schlage das D, welches zum Grunde liegt, unwidersprechlich uns belehrte, daß A der erste Ton ist.

19. §. Aus Abgang dieser Kenntnisse glaubten manche, daß hier vom Dis im Baß das H der Hauptklang und deswegen ein Fehler gegen die gehörige Auflösung unvermeidlich würde; denn die vermeintliche Siebente a vom H könnte sich nicht hinaufzu auflösen, besonders da alle Fragen mit dem unbestimmten Schlußfalle in die Höhe steigen müssen.

20. §. Nun folgt der lezte Period, beim 19ten Schlage womit sich der erste Theil schließt.

Man sollte zwar glauben, es wär besser gewesen, wenn der Hauptklang E den 22ten Schlag ganz, als nur die lezte Hälfte eingenommen hätte. Diese Abänderung ist blos deswegen geschehen, daß die Singstimm noch bei der Harmonie vom A im lezten Schlage Zierlichkeiten anbringen könnte.

Beim

Beim Hauptklange E findet nichts als ein Triller statt.

21. §. Aus der Tonwissenschaft ist bekannt, daß wie sich A zum D, eben so D zum G verhalte. Wenn nun der erste Theil, der in D angefangen hat, im A schliesset: so fragt sich, warum er auch nicht im G schliessen könne.

22. §. Wahr ist, daß vom A zum D und vom D zum G gleiche Verhältniß obwalte, was die Verwandtschaft der Töne betrift, nicht aber, was die Erhöhung des Ausdruckes und das Wachsen der Rede angehet.

23. §. In der Praktick hat diese Anmerkung ihre weiteste Anwendung; denn, wenn die Leidenschaft steigen soll: so muß man fünftenweis in die Höhe und nicht in die Tiefe fortschreiten z. B. C, G, D, A.

Soll sie aber fallen: so muß sie fünftenweis in die Tiefe sinken, z. B. A, D, G, C.

Wie

Wie das Wachsen und Fallen der Leidenschaft sich äusert, eben so nimmt auch die Rede ab und zu. Deswegen kann man nicht den ersten Theil von D ins G schliesen, da die Rede immer heftiger muß getrieben werden, um ihrer Bestimmung sich zu nähern. Ist aber der erste Theil vorbei: dann geht die Rede schon zurück, und nähert sich ihrem Ende.

Ja noch mehr, wenn man einen prächtigen Ausgang wünscht, und in den Hauptton zulezt mit der nämlichen Entscheidung steigen will, wie es beim ersten Theile in den fünften geschehen ist: so darf nur eine kleine Ausweichung in den vierten Ton geschehen. Der erste Ton verhält sich zum vierten so, wie der fünfte zum ersten, und diese Gleichheit besteht nicht in einer Umkehrung der Töne, sondern in der wahren Verhältniß.

24. §. All diese Gründe, so einleuchtend sie sind: so allgemein werden sie von tausend

Mei-

Meistern befolgt, die blos von der Natur hiezu sind geleitet worden.

25. §. Die zwei folgenden Perioden vom 24ten zum 27ten und vom 28ten zum 31ten haben die nämlichen Wörter wie beim Anfange und eben auch die nämliche Noten. Das heißt ausführen, wenn das nämliche Gesang bei den Ausweichungen herrscht, und die nämliche Bewegung in andere Töne führt.

26. §. Der Period vom 24ten zum 27ten schickt sich vorzüglich hieher; denn nach dem Schlußfalle im A, worin der erste Theil endigt, kann nichts mehr den zweiten Theil vorbereiten, als wenn die zwei vorzügliche Töne D und A in einem beständig angenehmen Wechsel bleiben, wie im 24, 25, 26, 27ten Schlage.

Dann ist es Zeit, daß man zu den Ausweichungen schreite, um nicht mit den vollkommenen und einfachen Tönen Eckel zu erwecken.

27. §.

27. §. Das A im 28ten Schlage darf nicht als der erste Ton betrachtet werden; denn dieser wäre um zwei Stufen vom D, und folglich zu weit entfernt (66. §. Tonsezk.); sondern A kömt als der vierte Ton vom weichen E vor, und dieses bekräftigt der fünfte Ton H mit seiner grosen Dritten und Unterhaltungssiebenten beim 29ten Schlage.

28. §. Im 33ten Schlage wird schon A wieder zum fünften Tone vom D.

Der umgewendte Schlußfall vom ersten in fünften beim 34ten und 35ten Schlage könnte nirgends besser, als hier angewendt werden, da die folgenden Perioden im Tone D sind, und vom 36ten bis 48ten Schlage im D das nämliche vorkömt, was vom 13 bis 23ten im A vorgetragen wurde.

29. §. Um zu untersuchen, ob die Wörter richtig gesezt sind, darf man nur gegenwärtige Lage vornehmen, worin erstlich kein Wort wiederhohlt wird, eh der Sinn vorgetra-

getragen ist, zweitens bei der Versezung immer der nämliche Sinn unveränderlich bleibt. Z. B.

O laß mich hier zu deinen Füssen
Den Staub, o du Gesalbter, küssen,
Der dich, des Todes Sieger, trägt.
Gesalbter den Staub
O laß, o laß mich küssen!
Der dich, des Todes Sieger, trägt, u. s. w.

30. §. Vom zweiten Theile der Arie zu sprechen: so ist in Ansehung der Ausweichung schon mehr erlaubt. Doch hier herrscht eine ohnverrückte Tonseinheit.

31. §. Der zweite Theil fängt aus dem weichen H an und schließt im weichen Fis.

Der erste Period endigt sich im weichen H beim vierten Schlage; dann fährt der zweite Period mit dem fünften Tone vom harten D gleich fort. Da diese Töne mit einander sehr verwandt sind: so leistet das

gis beim 7ten und 10ten Schlage als die grose Dritte des fünften Tones E zum fünften Tone A wesentliche Dienste.

Das Gehör wird in einem beständigen und angenehmen Tonwechsel erhalten.

32. §. Um die Erniedrigung des Seeligmachers zu schildern, sinkt die Singstimm immer stufenweis herab, und, um den Staub oder etwas verächtliches auszudrücken, kommen die halben Töne gut zu statten.

Die Hauptklänge dabei sind

beim 14ten Schlage H der erste Ton und Cis als der fünfte vom Fis.

— 15ten — Fis der fünfte und H als der fünfte.

— 16ten — Eis als der siebente und Fis der erste.

— 17ten — Gis als der fünfte und Cis als der fünfte.

beim

beim 18ten Schlage D der sechste, Fis der erste.

— 19ten — H der vierte.

— 20ten — Fis der erste.

— 21ten — Cis der fünfte.

— 22ten — Fis der erste.

33. §. Es widerspricht der Tonseinheit nicht, wenn augenblickliche Ausweichungen die erste Stufe überschreiten, gleichwie das einzige Viertel Gis im 17ten Schlage den fünften Ton vom Cis (mit 4 Kreuz) vorstellt.

Das gleich nachfolgende Cis mit der Unterhaltungssiebente, als der fünfte Ton vom Fis, hebt schon alle Zweideutigkeit auf. Ein anderes wär, wenn die Ausschweifung länger anhält, und die wahren Haupttöne aus dem Gedächtnisse verschwinden.

34. §. Je natürlicher und einfacher die Folge der Perioden beschaffen ist, desto leichter und gefälliger wird sie vom Ohre begriffen.

Ein Rondo, dessen Bestandtheile acht Schläge sind, wovon zwei mehrentheils im Haupttone, zwei im fünften, die andere vier wieder im Haupttone schliesen, muß dem Zuhörer angenehm sein; da sein Umfang leicht zu begreifen ist, und daher geläufig wird, auswendig zu merken.

So wenig für die Schaubühne, wo man vom Gesange gerührt sein will, grose Combinationen und verwickelte Ausführungen taugen: so komisch wär es für die Kirche, wenn man kleine ganz abgestuzte niedliche anakreontische Verse, einen launigten Ton alldort benuzen wollte. Hier muß Pracht und Majestät herrschen. Und dieser entsteht blos durch künstliche Gewerbe. Wenn Bindungen aneinander hängen; wenn Uebelklänge mit Wohlklängen so vereinigt werden, daß immer bei der Auflösung des einen das Gehör durch das Anhalten des andern auf die Einheit der Harmonie und das Einfache der verwandetsten ganz begierig warte.

Also

Also bündige Perioden überraschen; unerwartete Einfälle, sanft schmelzende Harmonien täuschen; andächtige und schüchterne Tonfolgen, prächtig dahertretende Noten dienen dem frommen Herzen zur Erbauung. Kleine abgestuzte Schmeicheleien, schnell abwechslende Mischung, Erhöhung und Abfall der Farben, feine Pinselstriche, worin sich der Schwung eines erhabenen Geistes verräht, verliebte Tändeleien, und niedliche Bewegungen besonders auf demselbigen Tone sind das karakterisirende der Opernmusik.

35. §. Dies ist eine leichte und gründliche Lehrart.

Dies ist die Kenntniß von einem musikalischen Gebäude, daß man, wie ein groser Baumeister zu erst den Riß verfertige, dann die Grundveste, hernach die Mauern aufführe, eh man an die innere Auszierungen denkt.

Heut zu Tage will man den Tonschüler kein Gesang lehren. Er erfährt nichts vom Plane eines Stückes. Er verfertigt musikalische Reden, ohne noch zu wissen, was ein Period sei.

Der Beistand, den Tonlehrer ihrem Schüler noch leisten, besteht fast meistentheils nur darin, daß sie die Folge zweier verbottenen Quinten und Octaven mit schnaubender Brust auffagen, und diese vernichten.

Hat vielleicht der Schüler beim Anfang oder Ende gar Umwendungen im Baß: so sezen sie ihm die Hauptklänge und ändern in der Grundstimm allenfalls, wenn sie zu gezwungen ist, aber immer ohne die Harmonie durch die Hauptklänge zu bestimmen; ohne ihm eine wahre Kenntniß der Ausführung, der Perioden, des Ausdruckes beizubringen.

So wird unsre Tonkunst mißhandelt; so weit unter das Schusterhandwerk erniedrigt,

daß

daß man glaubt, es gebe keine Tonwissenschaft, keine sichere Gründe noch Regeln.

Gefühl und Empfindung seien vermögend, einen grosen Mann zu bilden, und Praktick sei ihm Bürg, wenn er auch auf alle Ursachen verzeihen wollte, die gröste Sicherheit zu leisten.

Welches blindes Ohngefehr wär nicht unsere Tonkunst? Nein. Weder der Schöpfer noch die Natur wirken ohne Zwecke. Alles hat seine Ursach. Es ist nichts ohne bestimmt. Nur kömt es auf unser Untersuchen an, daß wir mit scharfsichtigem philosophischen Auge und Ohre die Natur belauschen, ihre Grundsäze und ihre Wirkungen beobachten, und durch ohnermüdetes Nachsinnen ihrem geheiligten Tempel uns nähern.

Ich wünsche allen meinen Lesern nur jenen Nuzen, den meine gegenwärtigen Grün-

den

dengemäße Anleitung meinen Tonschülern bis hieher schon gebracht hat, und würde mich glücklich schätzen, wenn ich nach einem Zeitraume von noch einer drei und zwanzig jährigen Bemühung im nämlichen Fache den Trost vielleicht am Ende meiner Tage genießen könnte, zur Aufnahme der Tonkunst, und zur Leichtigkeit der Studirenden etwas weniges beigetragen zu haben.

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON.

ABBREVIATED REGULATIONS.

One volume can be taken at a time from the Lower Hall, and one from the Upper Hall.

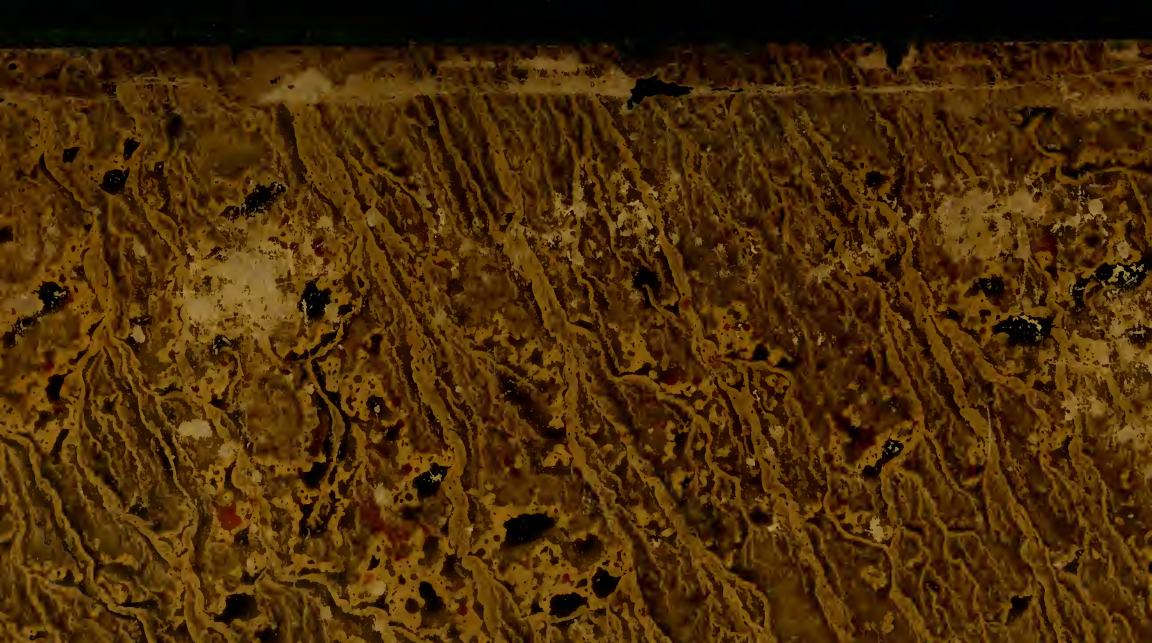
Books can be kept out 14 days.

A fine of 3 cents for each imperial octavo, or larger volume, and 2 cents for each smaller volume, will be incurred for each day a book is detained more than 14 days.

Any book detained more than a week beyond the time limited, will be sent for at the expense of the delinquent.

No book is to be lent out of the household of the borrower.

The Library hours for the delivery and return of books are from 10 o'clock, A. M., to 8 o'clock, P. M., in the Lower Hall; and from 10 o'clock, A. M., until one half hour before sunset in the Upper Hall.

Every book must, under penalty of one dollar, be returned to the Library at such time in October as shall be publicly announced.

No book belonging to the Upper Library, can be given out from the Lower Hall, nor returned there; nor can any book, belonging to the Lower Library be delivered from, or received in, the Upper Hall.